

Paul Guigou und die provencalische
Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität Hamburg

vorgelegt

von

Katharina Scholz
aus Schönebeck/Elbe

Hamburg 1954

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich zunächst Herrn Prof. Schöne danken. ER hat mir vor allem Hinweise methodischer Art gegeben, die es mir ermöglichten, die vorliegende Arbeit in dieser Form zu schreiben.

Ferner ist es mir ein Bedürfnis, Herrn Alfred Daber, Paris, für seine grosszügige Unterstützung – insbesondere auch bei der ...schaffung – seinen Dank u sagen.

Für Hinweise besonderer Art bin ich ausserdem verpflichtet:

Herrn Dr. Drack (Slg. Bühriel, Zürich – Herrn Charles o Garibaldi, Marseille – Herrn Götz, Paris – Frau Jäggli-Hahnloser, Winterthur – Herrn Raymond Jourdan-Barry, Marseille – Herrn Louis Malbos, (Musée Granet), Aix-on-Provence – Herrn Dr. Oscar Reinhart, Winterthur – Herrn Burabau (Musée du Périgord), Périgueux – Herrn Dr. Schwarzweller (Siedelsches Kunstinstitut), Frankfurt/Main - und Herrn Dr. Unterberger, Strasssburg.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	I
Einleitung.....	1
A) Über den Gegenstand der Arbeit.....	1
B) Zur Forschung.....	1
C) Zur Methode	2
Erster Teil: Die Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Provence.....	3
Einleitende Betrachtung: Über den Charakter der provencalischen Landschaft ¹⁰	3
A) Bemerkung zur Entstehung der provencalischen Landschaftsmalerei.....	5
B) Das Abbild der provencalischen Landschaft bei Grésy Prosper Grésys (1804-1874)	11
C) Die Überhöhung des provencalischen Lichtphänomens bei Loubon.....	12
Zweiter Teil: Paul Guigou	15
A) Sein Leben ³⁰	15
B) Seine künstlerische Entwicklung.....	17
I. Die erste Zeit	17
a) Die Inspiration durch die Natur der Provence.....	17
b) Anregungen in Marseille durch Loubon, Grésy und Monticelli	18
c) Der eigene Stil.....	20
1. Betrachtung zweier Gemälde	21
2. Das Spannungsverhältnis von Raum und Fläche.....	23
3. Licht und Farben als gegensätzliches Element	27
4. Die Darstellung der Landschaft	30
d) Über die Bedeutung seiner Kunst	33
II. Auseinandersetzung in Paris	35
a) Die Landschaft der Ile-de-France	35
b) Beziehung zu Corot	36
c) Beziehung zu Courbet.....	39
III. Die letzte Zeit.....	42
a) Reisen nach Algerien	42
b) Die Intensität fremder Einflüsse (Zusammenfassung von II III)	44
Dritter Teil: Die provencalische Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	46
Vorbemerkung.....	46
A) Cézannes Synthese der nord- und südfranzösischen Landschaftsmalerei	46
I. Seine frühen Landschaften ⁵⁶	46

II. Die Tektonik der provencalischen Landschaft als Bildstruktur	49
III. Farbe und Licht als Einheit.....	50
B) Van Goghs Versuch einer Synthese der holländischen und südfranzösischen Landschaftsmalerei	53
I. Die Darstellung nördlicher Sonne in der provencalischen Landschaft.....	53
II. Über die Farbe im Motiv der provencalischen Landschaft	54
C) Die Bedeutung der provencalischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts	55
Anmerkung zum Text	57
Anhang: Katalog einer Auswahl von Werken des Paul Guigou	67
Vorbemerkungen.....	67
A) Eigenhändige Werke	67
b) Fragliche Zuschreibungen	116
Verzeichnis der im Katalog aufgeführten Bilder Paul Guigous nach Orten.....	122
Unkritisches Verzeichnis anderer, nicht im Katalog aufgeführter Werke von Paul Guigou	123
Literaturverzeichnis.....	133
Abbildungsverzeichnis.....	137

Einleitung

A) Über den Gegenstand der Arbeit

Paul Camille Guigou (1834-1871)¹ ist in Frankreich wenig, in Deutschland kaum bekannt. Es wäre daher naheliegend gewesen, sein Werk im Rahmen einer Monographie zu zeigen. Hierzu fehlten jedoch die Voraussetzungen – einmal, weil das Material nicht vollständig zugänglich war, das grösstenteils durch die Auflösung des Musée du Luxembourg, Paris (1928/29), in unbekanntem oder unzugänglichem Privatbesitz² verschwand; zum anderen weil Guigous Werk nur im Rahmen der provenzalischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts (Cezanne) gesehen und gewürdigt werden kann, deren Entwicklung im Gegensatz zu der der gleichzeitigen nordfranzösischen Landschaftsmalerei wenig bekannt ist.

Durch die Untersuchung der vorliegenden Auswahl³ von Bildern des Guigou ist, wie in dieser Arbeit gezeigt werden soll, die Aufstellung einer zusammenhängenden Entwicklungsreihe der provenzalischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts möglich. In ihr bestätigt sich sowohl der künstlerische Rang Guigous als auch die Bedeutung der provenzalischen Landschaftsmalerei innerhalb Frankreichs.

B) Zur Forschung

Das Werk Guigous ist bisher wenig, wissenschaftlich gar nicht bearbeitet worden, obwohl besonders von 1907 ab zahlreiche Ausstellungen seiner Bilder auf seine Bedeutung hinwiesen.

Die erste und bisher einzige, etwas ausführlichere Würdigung seines Werkes brachte Andre Gouirand (1901) als Kapitel seines Buches „Les Peintres Provencaux“, das eine sehr lebendige und liebevolle Betrachtung der Kunst Guigous in Form eines kurzen Abrisses darstellt, der vor allem die Biographie Guigous zum Gegenstand hat. Auf einzelne Merkmale seines malerischen Stils andeutend hingewiesen. Im Ganzen jedoch ist die Betrachtung mehr allgemeiner Art, der die kritische Stellungnahme zum künstlerischen Rang Guigous fehlt.

1947 beschrieb Jean-Louis Voudoyer in seinem Buch „Les Peintres Provencaux“ zwei Bilder von Guigous und hebt dabei charakteristische provenzalische Züge seiner Malerei hervor, ohne aber den malerischen Stil Guigous ganz zu fassen. In ähnlichem Sinne hatte Vaugoyer schon vordem (1928) Guigou ein Sonett⁴ gewidmet, das die in Guigous Werk bildgewordene, provenzalische Landschaft schildert. Die Erwähnungen Guigous bei Julius Meyer (1867) und K. Eugen Schmidt (1903) sind nur ganz kurzer und mehr allgemeiner Art. Ebenso ist dies in den Dictionnaires, Chroniken, Jahrbüchern und Museumskatalogen⁵ der Fall. Grössere Sorgfalt wurde Guigous Werk dagegen in zahlreichen Ausstellungskatalogen⁶ und Ausstellungsberichten⁷ zuteil. Hier sind an hervorragender Stelle folgende Autoren zu nennen: Théodore Duret (1870), der Guigou in Paris kennengelernt hatte und

die Schlichte seines seines Wesens und seiner Kunst sehr schätzte. Frédéric Mistral (1908), der Guigou aus der heimatlichen Landschaft heraus sah. Armand Dayot (1907 und 1927) hatte Guigous Bilder auf einer Reise in die Provence entdeckt und war urheber der Guigou-Ausstellung im Musée du Luxembourg Paris 1927. Robert Rey (1907 und 1927) kommt eine besondere Bedeutung durch seine Bemerkung zu, dass anhand des Werkes von Guigou die Entwicklung der französischen Landschaftsmalerei in den Jahren 1850 bis 1870 durch die Entdeckung des provenalischen Lichtes gezeigt werden könnte. Louis Vauxelles (1938) und Alfred Daber (1938 und 1950) weisen beide auf die schlichte Wahrheitsliebe innerhalb der Kunst von Guigou hin. Alfred Daber ist ausserdem noch um die Festlegung des künstlerischen Ranges von Guigou bemüht. Seine Kataloge sind mit guten Abbildungen versehen.

Die provenalische Landmalerei des 19. Jahrhunderts ist bisher noch nicht in einer zusammenhängenden Darstellung behandelt worden. Hinsichtlich der Provenalen Grésy und Loubon sind deshalb ebenfalls nur jeweilige Abschnitte aus den erwähnten Büchern von Gouriand und Vaudoyer zu nennen, die lediglich allgemeiner Art sind. Loubons Kunst findet ausserdem kurze Berücksichtigung in Dorivals Cézanne-Buch (1949).

Dagegen ist von der reichhaltigen Forschung über Cézanne im Zusammenhang mit dieser Arbeit diejenige Bernard Dorivals (1949), Fritz Novotnys (1937 und 1938) und Liliane Guerrys (1950) wesentlich. Die Vergleiche Erle Lorans (1950) von Bildern Cézannes mit Photographien der provenalischen Naturmotive sind für diese Arbeit nur bedingt sinnvoll, weil das Zusammen... aller provenalischen Landschaftsphänomene – insbesondere diejenige von Farbe und Licht – kaum durch Photographien dargestellt werden kann. Lorans Methode führt deshalb zu dem wohl zu einseitig gesehenen Ergebnis, dass Cézannes Landschaftsbilder von den natürlichen Landschaftsmotiven abweichen.

C) Zur Methode

Guigous Werk kann nur im Rahmen der provenalischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts voll gewürdigt werden, die ihrerseits in Cézannes Werk gipfelt. Es erscheinen daher zweckmässig, die vorliegende Arbeit in drei Teile zu gliedern:

Im ersten Teil der Arbeit sind die für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts wichtigsten Maler der provenalischen Landschaft, vor allem Grésy und Loubon, aufgeführt. Eine einleitende Betrachtung über den Charakter der provenalischen Landschaft geht voraus, um auf die wesentlichen Phänomene dieser Landschaft deutlicher hinzuweisen als es durch Photographien⁸ alleine möglich ist. Der Mittelpunkt der Arbeit ist der zweite Teil, in den eine Auswahl⁹ des Werkes von Guigou in chronologischer Folge systematisch untersucht wird. Dabei stellt der Abschnitt über seinen eigenen Stil (B,I,o) eine zusammenfassende Analyse seiner Stilmittel dar. Die Grundlage hierfür bildet der

Katalog in Anhang der Arbeit. In diesem sind die Bilder, soweit sie in Abbildungen vorliegen, nach eigenhändigen Werken und fraglichen Zuschreibungen geordnet. Letztere werden aber nicht weiter verfolgt, weil sie für die Arbeit unwesentlich sind.

Im dritten Teil der Arbeit wird die provençalische Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrachtet, deren Hauptträger Cézanne und Van Gogh sind. Diesen Kapiteln folgt dasjenige über die Bedeutung der provençalischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, das eine Zusammenfassung aller Teile der Arbeit darstellt.

Erster Teil: Die Landschaftsmalerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Provence

Einleitende Betrachtung: Über den Charakter der provençalischen Landschaft¹⁰

Der Charakter der provençalischen Landschaft ist durch Kontrastreichtum innerhalb der Bodenbeschaffenheit und der Bodengestaltung sowie des Klimas bestimmt. Vegetation und Lebensverhältnisse haben sich dem angepasst. Die natürliche Eigenart der provençalischen Landschaft ist am reinsten in ihrem Inneren erhalten geblieben, das von dem durch Aix und Marseille der gegenüberliegenden Küste Nordafrikas zugewandt. Dagegen sind Arles und Avignon die charakteristischen Rhonestädte der inneren Provence. Wenn ein Reisender von Norden kommt, verliert für ihn die Landschaft bei Avignon ihren zentraleuropäischen Charakter. Weiter rhoneabwärts verstärkt sich die mittelmeeerische Eigenart der Landschaft bis zur Rhonemündung im versteppten, tierreichen Camargue-Delta hin, in dem die Salzlagnen den Eindruck erweckt, als seien sie die Vorläufer der algerischen Schotte (Salzsümpfe) auf dem Boden der Provence.

Der eigentliche Fluss der inneren Provence, der Gegensätze schafft und sie zugleich zu einer Einheit verbindet, ist die Durance. Sie entspringt in den Alpen, stürzt als Wildbach durch tiefe Schluchten und bahnt sich einen Weg von Norden nach Süden, bis oberhalb von Aix in nordwestliche Richtung umbiegt und einen Teil ihrer Wildheit verliert. Die gewaltige Schichtung der Gesteinsmassen hat sie zur Zeit der Alpenfaltung aus ihrem ursprünglichen Bett gelenkt und ihre Mündung nach Avignon umgeleitet. Sie wird von parallel-laufenden und dabei enge Täler einschliessenden Höhenzügen begleitet, zu denen auch der Saint Victoria gehört (den Cézanne häufig gemalt hat).

Für die skeletthaft kahlen Höhen dieser Kalksteinzüge ist nicht allein die Trockenheit des Mittelmeerklimas massgeblich: Durch starke Rodungen von alters her¹¹ ist der Hochwall fast ganz

verschwunden, nur Unterholz und verwilderte Steinchen oder Pinien, Zypressen, Fuchsbaum sowie Wachholder sind noch vorhanden. Daher geben weite Strecken den Eindruck der Verlassenheit, auch da, wo ein Dickicht aus Thymian oder gelbem Stechginster die grau- und ockerfarbene Erde belebt, auf der Schafe und Ziegen weiden. An den Hängen der Kalksteinzüge wechseln Schichten von Schiefer und Lehm ab, zwischen Felsenbecken von grosser Fruchtbarkeit, die teilweise durch Bewässerungsanlagen noch erhöht wird. Hier werden Gemüse, Früchte, Wein und Blumen – darunter besonders seit Anfang des 19. Jahrhunderts die Lavendelblüte – in bunter Fülle geerntet. In den üppigen Feldern und Gärten liegen verstreut die Häuser, „mas“ genannt, die in viereckiger, runder oder ovaler Form mit ihren Holzziegeldächern und lose bemörtelten Wänden – die nach Norden gegen den Mistral geschlossen und nach Süden offen sind – die Wohnung des kleinen Bauern der Provence darstellt. Vielfach haben sich in den engen Tälern auch kleine Siedlungen von beinahe klösterlich anmutender Abgeschlossenheit gebildet, die untereinander kaum Verbindung haben.

Sie wirken wie verkrustete, steinerne Gehäuse, die den nesthaften Felssiedlungen¹² aus dem 10. oder 13. Jahrhundert in der gelbgrauen Patina ähnlich sind. Der Unterlauf der Durance schneidet zwei Ebenen voneinander: Südlich die Crau (mit ihren Schaf- und Ziegenherden) als dürre Steinlandschaft, in der hauptsächlich Heidekraut wächst, und nördlich das Gebiet von Comtat, dessen flache Eintönigkeit durch eine Hügelkette belebt wird. Diese Hügel laufen oberhalb des Lubéron bis in die Hochebene von Vaucluse hinein, wo der Boden zwar fruchtbar ist, aber abwechselnd unter Dürre oder Überschwemmung leidet. Hier – wie auch an anderen Stellen der Provence – muss der Bauer durch Terrassen helfend eingreifen, um die lockere Erde vor der Willkür des Windes und des Wassers zu schützen.

Die topographisch so verschiedenartige Landschaft ist einem ebenso kontrastreichem Klima ausgesetzt, dessen besonderem Merkmal – trotz Wind und Regen – klare Trockenheit ist. Der Eindruck dieser Trockenheit ist bedingt durch die meist unbewölkte Atmosphäre mit von Norden kommenden, trockenen Winden sowie durch die poröse Eigenart des Kalksteines und der glänzenden Salzkruste in der flachen Camarugue. Auch wird die Trockenheit der Luft nicht beeinflusst von der Niederschlagsmenge, die hier zwar grösser ist als z.B. in der Pariser Gegend, sich jedoch nur auf ganz wenige Tage im Frühling und Herbst verteilt. Dann der Regen unaufhörlich vom Himmel herab, hinterlässt aber keine Feuchtigkeit, wie von nördlichen Gebieten her bekannt. Sobald der Regen aufhört, ist die Luft trocken und glänzend. In ihrer Klarheit wirkt die aus hohem Himmel kommende Sonne wie aus nächster Nähe. Ihre ungehinderte Kraft erweckt und vernichtet zugleich alles elementare Leben auf dem Erdboden. Während die Vegetation neu erblüht und die dunkler immergrünen Bäume ihr reichen Schatten spenden, trocken an anderen Stellen Flüsse aus. Es ist, als habe das Sonnenlicht die eigentliche Herrschaft über diese Landschaft, die zugleich seine Wohltaten wie seine Brutalität erfährt. – Die Kraftausbrüche des Himmels – Regen und Sonne – werden

abwechselnd sehnlichst erwartet: Wenn pausenlose Regen den lockeren Humus der Abhänge völlig aufgeweicht hat und die Sonne länger als ungewöhnlich aus bleibt, wird sogar der Nordwesten kommend Mistral herbeigewünscht, damit er das Land trockne und festigt. Im allgemeinen jedoch muss man die Pflanzungen gerade gegen diese Winde schützen. Grosse Flächen der Hänge sind aus diesem Grund terrassenartig gemauert; in der Ebene dagegen geben dichte Reihen von Zypressen und Lebensbäumen oder Binsenspaliere den Feldern Schutz. Trotzdem bleiben die erheblichen Temperaturschwankungen die Wind und Regen verursachen, eine Gefahr für jegliche Ernte.

Sowohl durch die Höhenzüge als auch durch den Terrassenbau und die Zypressenwände ist die Landschaft besonders reich gegliedert. Trotzdem ist in ihr, die dadurch zunächst abgeschlossen und bewegungslos wirkt, nichts beständig. Das Kommen und Gehen der Elemente ist das Schicksal, das ihr den beinahe traurigen Zauber verleiht. Nur die Bergzüge, deren Tektonik von grosser Strenge ist, scheinen unter dem hohen Himmel der Beständigkeit am nächsten zu sein.

Um sich der Bedeutung der Küsten- und Alpengebiete für die Provence bewusst zu werden, ist am besten, sich das Gebiet der inneren Provence als einen Kreis vorzustellen, der nur tangential von Mittelmeer und Alpen berührt wird. Von der Küste sei erwähnt, dass sie grösstenteils jäh abfallend das Land gegen das Meer absetzt, ähnlich wie es auch bei der gegenüberliegenden Küste Afrikas der Fall ist.

Die Züge dieser Landschaft hat Jean-Louis Vaudoyer in seiner Abhandlung über Paul Guigou von 1947¹³ folgendermassen charakterisiert: „Dans ces terres, ou bruit éperdument la cigale, la végétation est économe comme une fourmi“ (Auf diesem Erdboden, wo die Zikaden unaufhörlich zirpen, ist die Vegetation sparsam wie eine Ameise). Dieser Vergleich, der offensichtlich der Fabel von La Fontaine „La Cigale et la Fourmi“ entnommen ist, weist mit knappen Worten auf den durch Kontraste von Üppigkeit und Sparsamkeit hervorgerufen Reiz der Landschaft hin.

Der eigentliche Dichter der Provence ist Frédéric Mistral. In seiner 1859 in neuprovençalischer Sprache (Félibrige) herauszugegeben „Mirèio“ (frz. Mireille) schildert er ein Mädchen, das der inneren Provence so eng verbunden ist, als verkörpere es selbst diese wilde und zugleich so melodische Landschaft.

A) Bemerkung zur Entstehung der provençalischen Landschaftsmalerei

Es ist kennzeichnend für die Malerei des 19. Jahrhunderts, dass die Darstellung der natürlichen Landschaft wichtig wird. Holland war darin dem Jahrhundert vorausgeeilt, England leitete es ein. In Frankreich beginnt die neue Auffassung der Landschaftsmalerei bei Delacroix¹⁴ und erhält dann innerhalb Nordafrikas durch Corot, hauptsächlich aber durch Schule von Barbizon Ausdruck.

Unabhängig davon entwickelt sich auch in der Provence eine Malerei der natürlichen Landschaft¹⁵, die aber zunächst nicht immer gerade die Landschaft der inneren Provence zum Motive hat, obgleich sich in dieser die Eigenart der Provence am stärksten offenbart und sie auch später die eigentliche

provençalische Landschaftsmalerei prägen sollte. Solche in der Provence geborenen Maler sind: Jean-Antoine Constantin (1756-1844) und Francois-Marius Granet (1775-1849), die in ihren Bildern Merkmale provençalischer Landschaft noch mit italienischen Lichtbestimmung oder italienischen Motiven verknüpfen, während Jean-Joseph-Zavier Bidault (1758-1857) überhaupt nur die italienische Landschaft zum Thema nahm.

Auguste Aiguier (1814-1865) bevorzugt das Motiv der Mittelmeerküste, Marius Engalière (1824-1857) das der spanischen Landschaft, die der provençalischen in manchen sehr ähnlichen ist.

Der künstlerische Landschaftsstil dieser Maler soll an folgenden Bildern erläutert werden:

Constantin hatte seine entscheidenden Lehrjahre in Rom verbracht. Welch starken Einfluss die italienische Kunst auf seine Malerei ausübte, zeigte u.a. sein Bild „Der Saint Victoire, gesehen von Beaufort bei Aix“ – um 1784 – : Ein hoher, seitlich rahmender Baum schliesst die durch Architektur, Baumreihen, Berge und Wolken gegliederte Landschaft zusammen und steht dem Licht entgegen, das schräg aus der Bildtiefe nach vorne dringt. Beide Richtungsmomente sind in den Gestalten zweier Männer wiederholt, die am der Mauer im Bildzentrum einander begegnen. Die Unterteilung der Landschaft, die noch durch die streng waagrecht durchlaufende Brückenmauer betont ist, entspricht dem Charakter provençalischer Landschaft. Trotzdem wirkt der Bildraum hauptsächlich durch seine Weite, die sowohl durch das Licht als auch durch die Grössenkomplexe perspektive gegeben ist.

Die bestimmende Farbe des Bildes ist Azurblau, das sich – tonig verschwimmend – allem dargestellt mitteilt und dadurch die sonst so prägnante Form des Saint Victoires verschwinden lässt. Mit Ausnahme des hohen, dunklen Baumes vor der grössten Lichtintensität des Bildes sind Beleuchtungscontrast vermieden. Durch die eher weiche als harte Lichtgebung, die das ganze Bild durchstrahlt, erinnert seine Malweise an Claudes. Bei Claude wie auch bei Constantin kann die Lichtstimmung als eine italienische bezeichnet werden, der sich aber der Ausdruck der einzelnen Bildformen nicht unbedingt anschliesst¹⁶. Diese künstlerischen Mittel verbinden Constantin auch mit dem Provençal Joseph Vernet (1714-1789), dessen Hafendarstellung aus Nord- und Südfrankreich gleichfall italienischen Lichtcharakter haben. Vernets Canalettohafte Veduten sind bestimmt durch schattige Vordergründe in die schräges Licht einfällt, wie es z.B. in dem „Hafen von Toulon“ – 1756 – der Fall ist. Trotz betonter Absetzung des Vordergrund bei Vernet aber doch mehr bühnenartig beleuchtet. Das wird deutlicher, wenn man noch eine Zeichnung Constantins, das „Aufsteigen eines Ballons Aix“ von 1784 daneben stellt. Hier wie in Vernets Bild trifft da seitlich einfallende Licht je auf einen Platz mit einem Bauwerk zur Seite, das durch seine Beleuchtung die Beziehung zur Helligkeit des Himmels sucht. Bei Constantin bleibt die Beleuchtung aber nicht auf den Vordergrund Umgebung natürlich mit. Dem natürlichen Licht (das bei Vernet mehr als ein Künstliches „Geleitetes“ erscheint) gesellt sich bei Constantin durch die Verbindung von Beleuchtung (Hauswand) und Helligkeit (Ballon)

noch ein heller Farbwert. Der Ballon untersteht nicht demselben Lichtgang, der dem Erdboden abzulesen ist, sondern hat eigene Beleuchtung, die jedoch weniger Licht und Schatten zu sein scheint als vielmehr ein medaillonartiges Hell/Dunkel.

Dadurch fordert dieses Blatt Constantins sogar noch zu einem kurzen Vergleich mit Goyas „Der Ballon“ von 1818/1819 auf. Bei Goya ist nicht nur der Ballon, sondern auch der mit ihm durch ähnliche Helligkeit in Verbindung stehende Schimmel unabhängig von dem sonst natürlichen Lichtgang gegeben. Im Übrigen ist die Landschaft bei beiden raumdiagonal in Licht- und Schattenkomplexe geteilt.

Diese Gegenüberstellungen sollten zum Ausdruck bringen, dass Constantin hinsichtlich der provençalischen Landschaftsmalerei eine vermittelnde Stellung einnimmt zwischen der mehr italienisch bestimmten Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts (die auf Claude zurückgeht und sich in der Provence neben der gleichzeitigen Malerei Fragonards entwickelt) und der Malerei des 19. Jahrhunderts, der durch Goya eine Bedeutungswandlung bezüglich Farbe und Licht zugrunde liegt.

Auch Granet, der Constantins Schüler war, stand noch unter dem Einfluss italienischer Malerei. Seine frühen Bilder stellen zunächst nur provençalische Kirchen- und Klosterintérieures dar, die durch dichte Schatten eingeeengt wirken. Erst durch seine Studien in Italien (Rom, Assisi) wird für ihn die Landschaft wichtig. Abgesehen von den Tuschzeichnungen seiner Pariser Zeit zwischen 1826-1848, die sämtlich vom Licht bestimmt sind, bleibt aber die Schattenverdichtung der frühen Intérieures besonders in den späteren, provençalischen Landschaften spürbar. Eine von diesen ist „Das Landhaus Granets in Malvallat“ von ca. 1848/49:

In bergiger Landschaft führt ein mauerbegrenzter Weg schräg am Landhause vorbei, dessen dunkle, hohe Türfront von Zypressen gerahmt ist. Unterhalb des Hauses akzentuiert eine kleine Treppe das Stufenartige von Architektur und Landschaft.

Der Bildraum wirkt steil und eng, so als sei weniger ein Landschaftsraum als ein Innenraum dargestellt. Dieser Eindruck wird verstärkt durch das Licht, das aus hohem Himmel – wie durch Fenster geleitet – auf den schattigen Weg und die Treppe fällt. Die beinahe senkrechte Beleuchtung betont mehr die Höhe als die Tiefe des Bildes und gibt dadurch der Bildfläche grössere Bedeutung. Die Fläche besteht aus klaren, senkrechten, Waagerechten und Schrägen, die alle im Bildzentrum zusammenlaufen.

Der Himmel und die Lichtreflexe von Weg und Treppe sind an ockerhaltigem Rosa gegeben, das sich deutlich vom Schattengrau des Hauses und vom dunklen Olivgrün der Zypressen abhebt. Beide Töne sind weniger durch den Wert ihrer Farbe als durch den ihres Hell/Dunkels wirksam, besonders die der Lichtreflexe, die stark kontrastierend mitten im Schattenkomplex stehen und grössere Intensität besitzen als das Himmelslicht.- Der Schatten, der als Folge des Lichtes und auch in anhaftender Eigenschaft auftritt, steht an Bedeutung nicht nach.

-Die stufenartige eingeebte Landschaft mit starken Beleuchtungscontrasten entspricht – ebenso wie das ziegelgedeckte Landhaus – dem Charakter provençalischer Landschaft. Nicht dagegen die zarten Äste und Blätter der Zypressen oder die punkartige Ornamentik, die den Weg begleitet. Deren zierliche Leichtigkeit verrät eher italienisches Gepräge, das – obwohl es nur aus Details besteht – doch den ganzen Eindruck des Bildes Beherrscht.

Diese Landschaft Granets lässt sich mit derjenigen in „Granets Portrait“ vergleichen, das 1807 von Ingres in Rom gemalt sein soll. Obwohl im einen Fall provençalische, im anderen römische Landschaft (mit dem Lateran) gegeben ist, sind beide durch stufenhaft geordnete Architektur und Bäume einander nahe. Das Schwere und Strenge des Landschaftsgefüges wird in beiden Fällen durch feine Details gemildert. In Ingres Bild wirkt die Landschaft eindeutig römisch, wenn auch das Enge und Stufenhafte als Ausdruck innerer Zusammengehörigkeit des Malers mit der Landschaft der Provence angesehen werden könnte. Trotz der vermittelnden Schräge des Buches bleiben Portrait und Landschaft hier voneinander entfernt, nur der dunkle Himmel scheint wie ein Vorhang unmittelbar auf die Gestalt Bezug zu nehmen. Daher geht Vaudoyer so weit, die Vermutung auszusprechen¹⁷, dass das Portrait von Ingres, die Landschaft jedoch von Granet während ihres gemeinsamen Aufenthaltes in Rom gemalt worden sei. Ob diese Vermutung zutrifft oder nicht (Friedlaender hält die Hintergrundlandschaft in ihrer kubischen Einfachheit nicht allein für schön, sondern auch für bemerkenswert, weil Ingres nur ganz selten reine Landschaften malte!)⁽¹⁸⁾ kann im Rahmen dieser Arbeit dahingestellt bleiben, wenn sie auch eine Wertschätzung Granets als Landschaftsmaler bedeutet und auf die Wechselbeziehung zwischen der provençalischen und der italienischen Landschaft in seinen Bildern hinweist.

Italien ist auch für Bidaults Landschaftsmalerei bestimmend gewesen. Die meisten seiner wenig reizvollen Ölstudien sind in der Campagna entstanden, Sie sind im Landschaftsstil des Settecento (Parmini) empfunden und verraten hinsichtlich der Lichtanalyse äusserste Zartheit.

Eines dieser Bilder, die „Ansicht von Subiaco“ – nicht datiert – stellt eine italienische Berglandschaft dar: Von der vorderen Schattenzone her, die durch braune Felder und reiches Grün der Bäume gebildet wird, schieben sich Berghöhen in betonter Fernwirkung zusammen. Die Weite des Bildraumes wird hauptsächlich durch Farb- und Lichtperspektive erreicht. Das Blau der Berge kommt dabei stufenweise aufgestellt, dem Hellgrau des Himmels so nahe, dass die fernen Berge wie weggeblendet wirken. Der Himmel nimmt beinahe die Hälfte des Bildes ein, steht aber infolge seiner Blässe nicht in Spannung zur vorderen Schattenzone sondern unterstreicht noch die Weite des Bildraums.

Die vom Licht in der Ferne weggeblendeten Berge kehren in vielen Bildern Bidaults wieder. Auch in den Vaduten, die sich durch reiche Staffage auszeichnen, wie z.B. der „Wasserfall“ – gegen 1791 – oder die „Römische Landschaft mit Viadukt“ von 1799 in Basel (keine Abbildung). In allen diesen

Bildern sind Licht und Schatten jeweils zu grosser Intensität gesteigert und gehen ineinander über. Die Darstellung der Lichtferne in so sanften Übergängen entspricht aber weniger dem Charakter provencalischer als vielmehr der italienischen Landschaft, der Bidault verpflichtet blieb.

Aiguier, der sich motivlich nur für die Küste der Provence interessierte, schloss sich im Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung noch stark an Claude an. Dies kommt in der Lichtwirkung seines Bildes „Sonnenuntergang am Mittelmeer“ von 1858 zum Ausdruck, das trotz des Qualitätsunterschiedes mit Claudes „Seehafen bei Sonnenaufgang“ von 1674 kurz vergliche werden soll: Aiguier hat einen Sonnenuntergang dargestellt. Kleine Boote, darunter eins mit grossem, lateinischen Segel und Küstenfelsen zu beiden Seiten (besonders links) sind wie bewegungslose Zuschauer im dunklen Halbrund aufgestellt. Darüber mattes Himmelblau, das vom Licht golden durchsetzt ist. Das geheimnisvoll flimmernde, opalfarbene Meer ist durch feinen Nebel zu einer Einheit verwoben mit dem Sonnenlicht, das noch im Sinken die Kraft besitzt das ferne Segelboot durchschneidend aufzulösen. Hier liegt die Handlung beim natürlichen Licht, während diese sich in Claudes Bild gleichzeitig in den Menschen des Vordergrundes äussert. Das gelbe Licht bei Claude erscheint dabei mehr als ein eigengesetzliches, das silbrige gestimmt ist und als Reflex besonders auf der Erde zu voller Entfaltung kommt. Die Erde spielt deshalb in Claudes Bildern in zunehmendem Masse eine Rolle, während sie in Aiguiers Bildern mehr und mehr verschwindet; an ihre Stelle tritt eine Art Teppich, der aus Licht und Wasser geknüpft zu sein scheint¹⁹.

Bei Aiguier ist weder direkt italienischer Einfluss spürbar noch können seine Küstenbilder in ihrer Lichtstimmung eindeutig in der Provence lokalisiert werden. Dies ist eher seinen früheren Bildern möglich, von denen „Die Bucht von Tamaris bei Toulon“ genannt sein soll. Das Bild ist in der Zeit vor 1853 gemalt worden, als Aiguier noch nicht den Rat erhalten hatte, die Bilder Claudes zu studieren, durch die er sich selbst fand. Deshalb hat das Licht hier noch kein bestimmbares Zentrum – wie im vorerwähnten Bild – sondern ist in geringerer Stärke mehr über das ganze Bild verteilt. Auch die Küstenrahmung ist hier noch wichtiger, wenn sie auch an dem im Wasser sich wiegenden Licht unbeteiligt bleibt. Das Zusammenspiel von Himmel und Wasser bestimmt den Eindruck des Bildes an dem die Erde kaum Anteil hat. Da für Aiguier die Bedeutung der Erde eine so geringe ist, kann bei ihm von der Darstellung provencalischer Landschaft keine Rede sein. Diese zeichnet sich gerade dadurch aus, dass die Erde der Gewalt des Sonnenlichtes entgegensteht und sich vom Meere zu verschliessen scheint. Das gilt sowohl für die Steil- als auch für die Flachküste, wie sie bei Toulon anzutreffen ist.

Aiguier malte also hauptsächlich den starken Lichtreflex des Mittelmeeres, der an der Küste Italiens wie auch an der Côte d'Azur ein ähnlicher ist und in diesem Sinne niemals spezifisch provencalischen Charakter haben kann.

Dagegen malte Engalière vorwiegend spanische Landschaften. Als Beispiel sei sein Bild „Ansicht von Granada“ – 1854 – genannt:

Die scharfe Kurve des breiten Weges ist durch eine verkrüppelte Korkeiche markiert. Der Weg führt zur weissleuchtenden Stadt, die von Bergzügen überragt ist. Aus umgekehrter Richtung wird eine vollbesetzte Kutsche von mehreren Eseln die vordere Höhe hinaufgezogen. Inmitten der sonnenüberfluteten Landschaft bildet das Gespann – mit Korkeiche zusammen – eine dekorative Dunkelheit – Der weite Bildraum wirkt kontinuierlich durch den perspektivisch ins Bild hineinführenden Weg und die Staffelung der Bergkonturen, die dem Kurvernreichtum des Weges verwandt zu sein scheinen. Mehr als die Tiefe des Bildes wirkt jedoch dessen Breite, die durch übereinandergelagerte Waagerechte von Gespann und Kutsche, Stadt und Gebirge bestimmt ist. Dabei fasst die umgreifende Form der am Boden entlang gewachsenen Korkeiche alle Waagerechten zusammen.

Farblich bestimmt das Weiss der Stadt den Bildeindruck. Das Weiss erscheint ausserdem in Gestalt des Wagenverdecks wie des Bergschnees und ist von gelblichem Himmelsblau, dem Terragelb der Ebene (sowie des linken Stadtteils) und dem hellen Ocker des Weges umgeben. Innerhalb dieser Tonstufungen, die fast unmerklich ineinander übergehen, gibt es im Bild kaum krasse Gegensätze von Hell und Dunkel. Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht die Eiche, die – zusammen mit dem Gespann- als olivgrüne und braune Dunkelheit das Strahlende des weissen Farbtons unterstreicht und alle Helligkeit des Bildes auf die Bildmitte konzentriert.

Das Weiss bleibt fast unabhängig von der Beleuchtung, die vorwiegend im Ocker des vorderen Weges gegeben ist. Durch die starken Schlagschatten der Esel scheinen aber auch alle Dunkelheiten gerade im Bildzentrum konzentriert zu sein. Trotzdem steht der Lichtwert hinter dem Farbwert des Weiss zurück, das alles im Bilde überstrahlt. Selbst der stark dekorative Eindruck von Korkeiche und Eselkutsche wird dadurch etwas vermindert zugunsten der strahlenden Helligkeit der Landschaft. So liegt die Stadt am Fusse der schneebedeckten Sierra Nevada in einer der steinigen Öden, die für Spanien kennzeichnend sind. Der Pflanzenwuchs ist gering. In diesem Bild ragt eine Korkeiche hervor, durch die Engalière die karge, unwirtlich Landschaft zu bereichern sucht. Trotzdem ist hier das weisse Glühen der Stadt als sein eigentlicher Bildgedanke anzusehen.

Auch das Bild „Kloster in Spanien“ – nicht datiert – stellt spanische Landschaft dar: Inmitten skeletthaftfelsiger Küstenlandschaft schliesst eine unvermittelte Schattenform alle verzweigten Dunkelheiten zusammen. Die Schattenform erscheint völlig unabhängig vom Lichtgang und wirkt deshalb ähnlich dekorativ wie die Korkeiche im vorerwähnten Bilde. Diese dunklen, dekorativen Formen können bei Engalière als ein Hinweis auf das Moment der Kontrastspannung gelten, die der provencalischen wie auch der spanischen Landschaft eigen ist.

Vaudoyer²⁰ hat bemerkt, dass die felsigen Berge der Sierra Nevada Ähnlichkeit mit denen bei Marseille haben und dass Engalière deren Eigenart darzustellen verstand. Trotz des strukturellen Zusammenhangs aller Landschaften des Mittelmeerraumes zeichnet sich die provencalische Landschaft vor allen anderen durch betonte Beleuchtungscontraste aus. Die spanische Landschaft dagegen ist weniger reich an sichtbaren Contrasten, obwohl sie auch solche in sich birgt, wie Engalières Bilder andeuten.

Abgesehen von dem unbedeutenderen Antoine Chantron²¹ (1771-1842), der gern provencalische Bauwerke zum Thema nahm, ist von gebürtigen Provençalern in diesem Zusammenhang weiter noch Adolphe Monticelli (1824-1886) zu nennen, der die provencalische Landschaft nur als äusseres Motiv wählte, ohne den naturgebundenen Merkmalen Ausdruck zu verleihen. Die Wirkung seiner Landschaften ist vielmehr in der phantasievollen, farbenreichen Maltechnik begründet, die er unabhängig vom Charakter der Landschaft entwickeln konnte, wie im zweiten Teil der Arbeit, Kapitel B,T,b noch gezeigt werden wird.

Für den Maler der natürlichen Landschaft scheint also weniger die Tatsache entscheidend zu sein, dass er in derselben Landschaft geboren sein muss als vielmehr sein künstlerisches Temperament, dem entsprechend er eine Landschaft wählt und darzustellen sucht, wie es auch bei Grési und Loubon der Fall ist.

B) Das Abbild der provencalischen Landschaft bei Grésy Prosper Grésys (1804-1874)

Leidenschaftliche Sorgfalt und Liebe galt vor allem den breiten, immergrünen Bäumen²² der Provence. In dem Bild „Pinien im Gefilde von Aix“ – vor 1846 – z.B. hat er zwei Pinien dargestellt, deren geschwungene Stämme weitausladende Kronen tragen und den Erdboden reichen Schatten gewähren. Die Landschaftsweite bleibt unwirksam. Sie ist in staubig-helles Sonnenlicht aufgelöst, dessen Strahlung senkrecht wirkt. Dadurch erwecken die Bäume den Eindruck einer Laube, unter deren Blätterdach einige Ziegen und Esel Schutz vor der Sonnenhitze suchen.

Das leuchtende Terragelb der linken Pinie (das nach der Abbildung schlecht vorstellbar ist) sowie des Vordergrundes dringt auch etwas in den verschwommenen Hintergrund und ist das Mass für die Sonnenlichtintensität des Bildes. Alle übrigen Farben sind von diesem Terragelb durchsetzt, besonders das Olivgrün der rechten Pinie sowie sämtliche Schatten des Bildes. Die gelbgrauen Stämme scheinen der blassblauen Lichtfülle des Himmels standhalten zu wollen, wie aus der Verwandtschaft beider Farbtöne zu ersehen ist, die nicht zuletzt durch betont glatten Farbauftrag unterstrichen ist. Beim Laub dagegen ist der Farbauftrag uneben und aufgeraut, der spröden Blatthaftigkeit naturgetreu angeglichen.

Auch in einem Früheren Bild Grésys, der „Landschaft Sainte Victoire bei Aix“ von 1842, in dem grösstenteils das Felsige der Landschaft dargestellt ist, herrscht schon die Betonung der Bäume vor:

Das frieshaft breite Format des Bildes ist durch Höhenzüge bestimmt, die vom Mont Sainte Victoire überragt werden. Seiner Höhe antwortet ein tief unter ihm liegender Tümpel, der von Baumgruppen und reichen Schatten gerahmt ist. Beide Gruppen der Steineichen akzentuieren die der Sonne preisgegebene Felsenöde der Landschaft, die den Schatten sucht.

Der Bildraum ist sowohl durch Linear- als auch durch Beleuchtungsperspektive gegeben, von denen die letztere in der Wirkung bei weitem überwiegt. Auch der gran- und ockerfarbene Klang des Bildes, durch leichte blaue und grüne Töne bereichert, wird übertönt von dem Licht. Und Schattengebung. Während alles Licht im Wesentlichen dem Felsenkomplex zugeordnet ist, schliessen sich die Schatten den Baumgruppen an. Deren Schlagschatten sind verkettet mit Wolkenschatten, die – von ihrem Ausgangspunkt gelöst – weit in den Vordergrund hineinragen. Abgesehen davon stellen sich die Bäume auch noch als Dunkelheiten dem hellen Felsengrund des Bildes entgegen, scheinen dadurch die Vegetation von der Felsennacktheit entschieden zu trennen und zu akzentuieren: Zusammen mit dem Wassertümpel, an dessen Ufer Menschen lagern, bildet die Vegetation einen lebendigen Bereich.

Beide Bilder weisen darauf hin, dass Grésy in seiner Malerei etwas ganz Wesentliches über die provençalische Landschaft – insbesondere deren Bäume – naturgetreu ausgesagt hat: Der Sonnenhitze ausgesetzt, suchen diese mit allem Ungestüm sich selbst sowie Mensch und Tier einen Lebensbereich zu erhalten. Den Ursprung der Schatten sieht Grésy demnach im Wesentlichen in den Bäumen. Deshalb ist deren dichtes, immergrünes Laub so wichtig, dessen terragelbe Färbung in Verbindung mit den teilweise ausgedörrt kahlen Ästen Zeichen sengender Sonne sind. Demgegenüber stehen alle anderen charakteristischen Bestandteile der provençalischen Landschaft – wie die Struktur der Felsen und die Gliederung der Landschaft in einzelne Raumteile an Bedeutung etwas zurück.

Von allen Malern²³, die nur einzelne charakteristische Züge der provençalischen Landschaft – unter besonderer Berücksichtigung der Schatten – wiederzugeben verstanden, hat Grésy durch die wuchtige Darstellung der Bäume auf Bedeutung der Erde gegenüber dem Sonnenlicht hingewiesen, die dann durch Guigou noch stärkere Prägung finden sollte.

C) Die Überhöhung des provençalischen Lichtphänomens bei Loubon

Die Eigenart der Lichtwirkung in der provençalischen Landschaft hat als erster Emile Loubon (1809-1863) erkannt und darzustellen versucht. Im Rahmen dieser Landschaft sind seine wichtigsten Tierdarstellungen entstanden, wie z.B die „Ziegen in der Camargue“ von 1853²⁴: Das Bild zeigt in lichtüberfluteter, nur angedeuteter Ebene eine Ziegenherde. Die vorderen, dunklen Tiere stehen in geringen Abständen nebeneinander und wirken durch ihre gleichgerichteten, waagerechten Hörner wie eine Barriere. Dahinter sind weitere Ziegen und Schafe in staubigem Sonnendunst sichtbar; auf

einem der Tiere thront der Hirt. Diese dichtgedrängte Gruppe spiegelt sich als phantastische Wolke am Himmel wieder.

Durch die schroffe Trennung der Herde in eine helle und eine dunkle Hälfte schliessen sich Vorder-Mittelgrund gegenüber dem Hintergrund ab. Der Bildraum entbehrt dadurch der Kontinuität, während die Fläche etwas langweilig wirkt durch die waagerechte Reihung der Tiere.

Die einzig reine Farbe des Bildes ist das grelle, zum Horizont hin aufhellende Himmelsblau. Es tritt in der Wirkung jedoch zurück vor dem Kontrast des Hell/Dunkels beider Herdenreihen, deren vordere sich durch tiefes Blauschwarz schroff vom rosa- und blaudurchsetzten Ockergelb der anderen abhebt. Das Gaukelbild in den Wolken ist farblich dem Ockergelb der Ferne angeglichen, das Grau des Vordergrundes dagegen der dunklen Farbe der Ziegen. Die Merkwürdige Teilung des Bildes in „vorn“ und „hinten“ liegt im Wesentlichen darin begründet, dass die Wirkung des Lichtes auf zweierlei Weise dargestellt worden ist: Die Dunkelheit der vorderen Tiere erinnert Schattengrau, das sich idem Lichtgang entzogen hat, trotzdem aber der unsichtbaren Lichtquelle – der Sonne – verpflichtet zu bleiben scheint, denn die meisten Tiere sind nach ihr ausgerichtet und durch eine Linie von Schlagschatten zusammengefasst. Dadurch entsteht der Eindruck, als dirigiere die Übergewalt des Sonnenlichtes die Ziegen wie Marionetten. Ihre zottig- spitzigen Körper wirken närrisch, erinnern an literarische Gestalten wie Daudets „Tartarin von Tarascon“ und wären sicher auch ohne die für diese Gegend typischen Holzkolliers in die provençalische Landschaft hineinzudenken.

Dagegen zeigt sich im Hintergrund das Sonnenlicht selbst in ungehinderter Stärke, hat Farben und Formen beinahe ganz weggeblendet, sodass die Gestalten des Hirten und der Herde nur noch schemenartig wahrzunehmen sind. Diese im Licht aufgelöste Gruppe erscheint – um Weniges verändert – in den Wolken wieder und zwar in der Höhe, in der das Himmelsblau in farblos-kristallinische Helle übergeht. Die Schärfe des Sonnenlichtes scheint Spiegelungen in der Luft und Halluzinationen des Menschen²⁵ ermöglichen, während das Tier zu grotesker Wildheit veranlasst wird. – Loubons Versuch, die despotische Macht des Sonnenlichtes darzustellen, hat bei ihm zur Überhöhung des natürlichen Lichtes geführt. Dies kommt dadurch zum Ausdruck, dass die entgegengewirkenden Kräfte der Erde nur in tierischer Mimik und Überreizung menschlicher Phantasie gegeben sind. Ähnlich ist auch die Sonnenlichtwirkung in Loubons Bild „Blick auf Marseille“ von 1855 dargestellt:

In ungestümer Eile wird eine Kuhherde von Hirten und Hunden die flache Höhe hinabgetrieben, der fernen Bucht entgegen an der Marseille zu Füßen der Berge liegt. Die Landschaft ist heissem Sonnenlicht ausgesetzt, das die gleiche Richtung zeigt wie der Bewegungszug der in Rückansicht gegebenen Gruppe, die im vorderen Hirten gipfelt.

Die Kontinuität des Bildraums wird durch den Bewegungszug nur angedeutet, denn das überaus laute, kalt und bunt wirkende Blau der Bucht dringt nach vorn und bleibt als einzige Lokalfarbe mehr für sich. Es steht kaum in Beziehung zum gelblich-blassen Himmelsblau, das in der Kleidung des vorderen Hirten noch einmal konzentriert auftritt. Hierzu gesellt sich das Weiss des Hemdes, das Farbe und Licht in sich vereint. Alle übrigen Farben, wie auch das Ocker des Vordergrundes, fügen sich mehr dem Hell/Dunkel-Kontrast der Lichtdarstellung. Der Grundton dieser Farben ist ein fast wesenloses Grau, mit dem sowohl Erdboden als auch Felsen dargestellt sind und das selbst dem dunklen Braun der Kühe vermischt ist.

Die Sonne ist als Lichtquelle deutlich spürbar; nicht nur durch die langen Schatten im Vordergrund sondern auch durch die heftige Bewegung der Figuren, die die Richtung des Lichtganges fortsetzen. Hierin scheint die entscheidende Wirkung des Bildes zu liegen: Die aktive Kraft der nicht im Bilde selbst anwesenden Sonne wird auf den breiten Rücken des vorderen Hirten übertragen und teilt sich von hier aus allen anderen Figuren sowie der Landschaft mit.

Es ist, als würde jedes Lebewesen in eine Art Furie²⁶ verwandelt, weil es dem Sonnenlicht erbarmungslos preisgegeben ist und die vereinzelt Schatten keinen genügenden Schutz gewähren. Trotz betont kahler Felsstruktur, der jegliche Vegetation fehlt, bleibt der Erdboden doch von untergeordneter Bedeutung. Umso wichtiger sind dafür die Lebewesen, an denen sich das Wirken des Sonnenlichts schmachtvoll darstellt.

Gouirand²⁷ hat bemerkt, dass die Tiere in Loubons Bildern niemals ruhig oder in lässigem Tun gegeben sind – wie es vergleichsweise bei Potter, Louthembourg oder Troyon der Fall ist – sondern dass sie immer gezwungenermassen über kalkigen Boden laufen und ihre Bewegungen dabei übertrieben wirken. Dadurch entsteht der etwas bizarre Eindruck. Nur in diesem Zusammenhang ist es verständlich, dass Gouirand Loubon einen „provençalischen Goya“²⁸ nennt: Wie Goya den Menschen²⁹, so wählt Loubon das Tier zum Thema; die Umgebung als solche tritt bei beiden zurück gegenüber dem Licht, das zu einem Teil des Inhalts wird. Während sich aber bei Goya Licht und Schatten aus ihrem Zusammenhang lösen, ihre Farbwerte verdichten und sich so eine Ordnung individueller Freiheit der – in damaliger Malerei – neuen Bedeutung des Lichtes zugesellt, bleibt bei Loubon – trotz der Unwichtigkeit der Erde – der Lichtgang immer spürbar. Dadurch entsteht der Eindruck der Überbetonung des Lichtes und der Oberflächlichkeit reicher Bewegungsscenerie, die an Stelle schattiger Erdkraft getreten ist.

Sowohl Grésy als auch Loubon haben die Eigenart der provençalischen Landschaft zu malen versucht, trafen jeweils aber nur einen Teil der Phänomene – Schatten oder Sonnenlicht – die insgesamt diese Landschaft auszeichnen. Dies blieb Guigou vorbehalten, dem beide den Weg gewiesen haben.

Zweiter Teil: Paul Guigou

A) Sein Leben³⁰

Paul Camille Guigou wurde am 15. Februar 1834 in Villars bei Apt/Vaucluse als Sohn des Paul Auguste Guigou und seiner Frau Marie-Anne Eugénie geb. Repert geboren. Der Vater besass ein kleines Anwesen und beschäftigte sich ausserdem mit Bienenzucht.

Die erste Schulzeit verbrachte Paul Camille in Apt, die spätere im Seminar von Avignon. Dem Wunsche seiner Mutter entsprechend sollte er Priester werden. Hierzu fühlte er sich jedoch nicht berufen, deshalb entschied er sich für die Ausbildung zum Notar, zumal ein Onkel von ihm ohnehin ein Notariat in Marseille innehatte.

Als Bakkalaureus der Universität in Aix-en-Provence begann er daraufhin am 6. November 1851 eine dreijährige Lehre bei dem Notar Madon in Apt. Dank dessen verständnisvoller Einstellung fand Guigou während dieser Zeit Gelegenheit zum Zeichnen und Malen. Er nahm ausserdem Unterricht bei Zeichenlehrer der höheren Schule in Apt, Professor Camp. Dieser erkannte sehr bald das Talent von Guigou und empfahl ihm, direkt vor der Natur zu studieren. Seit dieser Zeit zeichnete und malte Guigou die heimatliche Landschaft.

Inzwischen waren seine Eltern nach Marseille verzogen. Guigou benutzte jede Gelegenheit, um in Marseille malen zu können, zumal er dort durch Loubon, den Leiter der „Ecole des Beaux Arts“, in seinen Studien ermutigt wurde.

1854 siedelte Guigou nach Marseille über und setzte seine juristische Probezeit bei dem Notar Roubaud fort. Gleichzeitig besuchte er die Kurse der „Ecole des Beaux Arts“. Entgegen den Wünschen seiner Eltern widmete er sie mehr und mehr der Malerei. In den Jahren 1854 bis 1869 (mit Ausnahme der Jahre 1855 und 1866) beteiligte er sich an den alljährlichen Ausstellungen der „Société artistique des Bouches-du-Rhône“ mit insgesamt ca. 35 Bildern. Auf diesen Ausstellungen waren neben Loubon, Aiguier und Monticalli auch besonders Pariser Maler wie Puvis de Chavannes, Chintreuil, Corot, Couture, Diaz, Dupré, Fromentin, Millet, Norl, die beiden Rousseau, Troyon und Ziem u.a. vertreten.

Durch die Bilder der Maler, die an den Marseiller Ausstellungen teilgenommen hatten, wurde Guigou 1856 zu einer Reise nach Paris angeregt. Während dieses Aufenthaltes wohnte er in Sèvres. Die Pariser Eindrücke bestärkten Guigou in seiner Absicht, sich hauptberuflich der Malerei zu widmen. Nach seiner Rückkehr in Marseille beschloss er deshalb, die Notariatslaufbahn aufzugeben und sich in Paris niederzulassen. Überzeugt von seinem malerische Talent, erklärten sich nun auch seine Eltern bereit, ihm eine Monatsrente von 100 Francs zu gewähren. 1862 verliess er daraufhin Marseille und ging nach Paris.

Dort wohnte er in den Jahren von 1863 bis 1869 nacheinander in der Rue de l'Abbaye 51, der Rue de la Tour d'Auvergne un in der Rue du Pont d'Angers. Er arbeitete unentwegt, verkaufte ab und zu

einige Bilder und war auch als Kunstexperte tätig. Nach anfänglicher Ablehnung stellte er ab 1863 im „Salon de Paris“ alljährlich bis zu seinem Tode aus.

Doch zog ihn oft das Heimweh in die Provence zurück. Begleitet von Monticelli malte er dann im Gebiet von Saint-Paul-de-Durance, auf welches Loubon aufmerksam gemacht hatte. Hier entstanden viele kleine Bilder und manche der Studien, nach denen er später in Paris einige grössere Werke ausführte.

Trotz der finanziellen Zuwendungen seiner Eltern war das Leben für ihn in Paris sehr hart. Er gab verschiedentlich Zeichen- und Malunterricht, jedoch reichte das Geld oft nicht aus, um in die Provence zu fahren. Deshalb unternahm er Ausflüge entlang der Marne und der Seine, um überhaupt vor der Natur malen zu können. Umso wichtiger waren ihm die Reisen nach Algerien, die er 1866 und 1868 mit seinem Freund, dem Reeder Auzende, unternahm.

In dieser Zeit hatte er in dem Pariser Café Guerbois Théodore Duret kennengelernt und traf dort häufig mit ihm zusammen. Dabei knüpfte er auch persönliche Beziehungen zu Monet, Pissarro und Théophile Gautier an. Durch Gautier und Duret begann der Name Guigous bekannt zu werden.

Beim Kriegsausbruch 1870 befand sich Guigou gerade bei seinen Eltern in Marseille. Er wurde dort zur Mobilgarde eingezogen und verbrachte die Hälfte des Winters in einem Lager in den Alpen, wo er jedoch viel Zeit zum Aquarellieren hatte.

1871 kehrte Guigou nach Paris zurück und hatte das Glück, bei dem Baron Rothschild Zeichenlehrer zu werden. Dies bedeutet für ihn, dass nunmehr sein Lebensunterhalt gesichert war. Ein Gehirnschlag bereitete aber schon nach wenigen Monaten seinem Leben ein frühes Ende. Aus seinem Atelier in das Hospital Lariboisière gebracht, starb er nach zwei Tagen, am 21. Dezember 1871 im Alter von 37 Jahren.

Duret³¹ schildert Guigou als einen wenig verbindlichen, wortkargen Menschen, der Einzelgänger gewesen sei. Demnach besass Guigou nichts vom Überschwang der Provençalen, sein Wesen war eher schlicht und zurückhaltend. So hat sich Guigou auch in seinem „Selbstportrait“ von 1869 dargestellt, das ausserdem – hinsichtlich des Bildtypus – als einmaliges Zeugnis seiner Auseinandersetzung mit der massgebenden, französischen Portraitmalerei angesehen werden kann. Die Portraitkunst gehörte aber nicht zu seinem eigentlichen Schaffensbereich, der sich im Wesentlichen auf die Darstellung der Landschaft beschränkte und damit recht gut zu seinem unverbindlichen Wesen passte. Als Realist erkannte er seine künstlerischen Möglichkeiten und Grenzen sehr genau, mied daher zielbewusst jegliche Übertreibung, wie z.B. auch in der Themenwahl. Er verfügte nicht nur allgemein über gutes Urteils- und Beobachtungsvermögen, sondern auch über genügend Selbstkritik, um die eigenen, malerischen Ideen sachlich beurteilen zu können. Dabei war ihm weniger daran gelegen, mit seinen Bildern zu gefallen, als vielmehr eine

wahrhafte Aussage über die provençalische Landschaft zu machen, die ihn in gleichem Masse äusserlich beschäftigte, wie er ihr innerlich verbunden war.

B) Seine künstlerische Entwicklung

I. Die erste Zeit

a) Die Inspiration durch die Natur der Provence

Von allen bisher bekannten Bildern Paul Guigous ist „Die Landschaftsstudie mit Kühen“ aus dem Jahr 1850 das früheste Zeugnis seiner Kunst. Ein erstaunliches Blatt für einen sechzehnjährigen Jüngling, jedoch ist dabei zu bedenken, dass es der Entwicklung des Mittelmeermenschen entspricht, relativ früh zur Reife zu kommen.- Die Studie ist offenbar noch vor Guigous erstem Zeichenunterricht entstanden, den er während seiner Lehrzeit im Notariat von Apt zwischen 1851 und 1854 bei Professor Camp erhielt und bevor die Bedeutung seiner malerischen Neigung den Eltern in vollem Umfang bewusst geworden war.

Das Motiv dieser Zeichnung hatte Guigou selbst gewählt: Ein Landschaftsausschnitt, in dem ein Stück Erde mit einer dichten Reihe von Bäumen und Sträuchern dem wilden Licht der Wolken entgegensteht. Das ist der elementare Bildeindruck, der den Betrachter mitten in die provençalische Landschaft hineinversetzt. Die Landschaft wird zum unmittelbaren Erlebnis, welches an die Empfindung des Malers anknüpft und über die offensichtliche Naivität der Darstellung im einzelnen hinwegsehen lässt. Das Blatt enthält weniger eine künstlerische Idee, als vielmehr die Vertiefung des Malers in die Landschaft, der er sich malend bewusst wird. Schon jetzt begreift Guigou, dass die Erde sich gegenüber dem in den Wolken anwesenden Licht – das die alleinige Herrschaft über der Landschaft zu haben scheint – behauptet. Er erkennt darin das Gleichgewicht unverschleieter Kontraste, die den Charakter dieser Landschaft prägen. Durch die Baumreihung ist die reiche Landschaftsgliederung angedeutet, die auch in anderen frühen Bildern, wie dem „Haus hinter Bäumen“ von 1852 oder dem „Waldweg“ von 1856 (keine Abbildungen, Verzeichnis Nr.1 und 5) zum Ausdruck kommt.

Demjenigen, der so unmittelbar dem elementaren Zusammenhang aller Kräfte der Natur Form zu geben verstand, musste der eigene Weg bereits dadurch gewiesen sein. Das erkannte Guigous Zeichenlehrer Camp in Apt sehr bald und empfahl ihm, in Zukunft immer direkt vor der Natur zu studieren. In Anbetracht der so kurzen Schaffenszeit Guigous gewinnt dieser frühe Rat besondere Bedeutung. Andererseits wurde Guigou dadurch auch von den gerade herrschenden, akademischen Maleregeln, die zu diesem Zeitpunkt seiner instinktiv malerischen Veranlagung nur hinderlich hätten sein können, weitgehend verschont. Sein bevorzugter Lehrmeister blieb die provençalische Natur, die ihn darüber hinaus immer von neuem inspirieren sollte.

b) Anregungen in Marseille durch Loubon, Grésy und Monticelli

Der Umzug der Familie nach Marseille war Anlass für Guigou, häufig zum Malen dorthin zu fahren und mit anderen Malern in Berührung zu kommen.

Durch Loubon, den Leiter der „Ecole des Beaux Arts“, hatte damals Marseille³² für die französische Malerei besondere Bedeutung. Loubon war das Haupt der provencalischen Schule, die sich durch Constantin (dem Lehrer Loubons) und Granet gebildet hatte und reich an Talenten³³ war. Er malte mit Vorliebe provencalische Motive. Seine Gemälde erregten Aufsehen im „Salon de Paris“, weil sie eine Landschaft zeigten, die keiner kannte und die ausserdem keinem gefiel³⁴. Das hinderte ihn jedoch nicht, sich weiterhin der Darstellung provencalischer Landschaft zu widmen und darüberhinaus alle gleichgesinnten Maler seines Kreises besonders zu ermutigen. Dazu gehörte auch Guigou, der inzwischen sein Schüler geworden war.

In dieser Zeit wird Guigou durch Loubon die ersten Anregungen hinsichtlich der Bedeutung der Felsenzüge in der provencalischen Landschaft für seine Malerei empfangen haben. Diese Anregungen kamen jedoch erst zur Auswirkung, nachdem Guigou im Jahre 1854 endgültig nach Marseille übersiedelt war. Als Beispiel hierfür sei das Bild „Dorf im Gebirge“ von 1855 (keine Abbildung, Verzeichnis Nr.4) genannt: Oberhalb des schattigen Wiesenhangs liegen in der Bildmitte die hellen Häuser des Dorfes. Das Dorf ist überragt von kahlen, ockergrauen Felsen, die silhouettenhaft gegen den schmalen, blassblauen Himmel abgesetzt sind. Vorder-, Mittel- und Hintergrund des Bildes sind nicht perspektivisch gegeben, sondern in übereinander gelagerten breiten Schichten, von denen die mittlere durch den Felsenzug besonders betont ist. Dieser ist nicht nur für die Komposition sondern auch für die Lichtgestaltung des Bildes wichtig.

Noch grösser ist die Bedeutung der Felsenzüge in einem späteren Bild, der „Provencalischen Landschaft“ von 1860, das ebenfalls nur ohne Abbildung aufgeführt werden kann (Verzeichnis Nr. 10).

Am stärksten aber ist der Einfluss Loubons in der „Landschaft von Allauch“ – 1862 – spürbar (Kat. Nr. 25). Wenn man dieses Bild mit Loubons „Blick auf Marseille“ von 1855 vergleicht, wird der Zusammenhang beider Maler deutlich. Auch durch die Grösse der Bilder. Denn mit dem aussergewöhnlichen Format, das Guigou hier gewählt hat, passt er sich weitgehend Loubon an, während seine anderen Bilder alle von wesentlich kleinerem Ausmass sind. Stilistisch ist aber zu bemerken, dass Loubon in seinem Bild das Tektonische der provencalischen Landschaft durch streng und hart übereinander abgesetzte Bildgründe auszudrücken versucht, während Guigou die einzelnen Landschaftsteile kontrastierend zu einem organischen Ganzen ineinander schichtet. Trotz der wildbewegten Tierherde in Loubons Bild kommt daher das Organische der Erde bei Guigou mit geringerer Anstrengung viel stärker zum Ausdruck. Hier hat Guigou seinen Lehrer Loubon bereits künstlerisch überwunden.

Die jährlichen, von Loubon geleiteten Ausstellungen der „Société artistique des Bouches-du-Rhône“, an denen Guigou seit 1854 teilnahm, gaben ihm die Möglichkeit, die Bilder anderer Maler aus Marseille und Paris zu studieren. Diese Auseinandersetzungen fanden nicht immer unmittelbaren Ausdruck in seinen Bildern, sondern dokumentierten sich mehr sprunghaft. Sie äusserten sich darin, dass Guigou im einen Fall den stilistischen, im anderen den technischen Merkmalen jeweiliger Vorbilder nachstrebte.

In stilistischer Hinsicht war zunächst Grésy für ihn bedeutsam, wie z.B. das Bild „Der Garten“ von 1857 zeigt: Hier ordnen sich die Schatten den Bäumen zu, die durch eine lichte Fülle von Laub und Geäst ausgezeichnet sind. Besonders lebhaft erinnert die spröde Blatthaftigkeit der beiden hohen Bäume an die Malweise Grésys, in dessen Bildern die Darstellung von Bäumen vorherrschend ist. Vergleicht man das Bild Guigous mit Grésys „Pinien im Gefilden von Aix“ – vor 1846 – so fällt allerdings ein wesentlicher Unterschied auf: Bei Guigou sind die Bäume in sich Schatten und Licht zugleich (wodurch er den impressionistischen Bestrebungen voranzueilen scheint), während bei Grésy die Bäume sich selbst Schatten spenden durch ihre dachartigen Kronen. Ausserdem hat die Erde in Guigous Bildern ihr eigenes Schattendasein, in welches das Licht mitten hineinfällt, während bei Grésy der Schatten auf die beleuchtete Erde trifft. Der Unterschied wäre so zu deuten, dass Guigou in den Bäumen einen Teil der Erdkraft selbst sieht und bildmässig darstellt, während bei Grésy dagegen die Baumkronen lediglich äusserlich naturgetreu – das heisst schattenspendend – zwischen Himmel und Erde stehen.

Grésys Auffassung mag dennoch für Guigou Anlass zu neuartiger Sicht der Bäume gewesen sein. Das wird durch eine Gegenüberstellung seines frühen Bildes der „Landschaftsstudie mit Kühen“ von 1850 (Kat. Nr. 1) mit dem 1858 entstandenen „Südfranzösischen Landhaus hinter Bäumen“ (Kat. Nr. 4) deutlich. Während im ersteren die Erde zusammen mit den Bäumen annähernd wie eine homogene Masse erscheint, ist im letzteren das Wichtige der Bäume von der Erde mehr getrennt und durch zart sich lösendes Blätterwerk in die Helligkeit des Himmels übergeleitet. Auch in späteren Bildern, wie z.B. der „Herbststudie mit Feldern und Bäumen“ von ca. 1859 (keine Abbildung, Verzeichnis Nr. 8) oder der „Baumgruppe“ von 1866 (Kat. Nr. 39), bleibt noch Grésys Einfluss spürbar. Die grössere Leichtigkeit der Bäume, die dem Laubhaften von Grésys Bäumen entspricht, verursacht eine Lockerung der Kontrastspannung. Dieses „Lockerwerden“ bewirkte ausserdem noch eine Wandlung hinsichtlich der Maltechnik: Der eintönig spröde Farbauftrag des Gartenbildes ist hier zu einem sehr lebendigen und aufgelockerten geworden, der das Ineinandertupfen vieler Farbnuancen erleichtert. Die dem „Landhaus hinter Bäumen“ sehr ähnliche „Baumstudie“ von ca. 1859 (Kat. Nr. 5) zeigt diese Technik in so gesteigertem Masse, dass sie schon als abweichend von Guigous malerischer Eigenart bezeichnet werden kann. Soweit das bisher bekannte Bildmaterial jedoch Schlüsse zulässt, stellt letzteres wohl lediglich ein einmaliges Beispiel einer technischen Escapade Guigou dar.

Maltechnische Anregungen hat Guigou aus dem Marseiller Kreis sonst hauptsächlich durch Monticelli³⁵ erhalten. In Anbetracht der eigenen, ungeschulten Technik ist es verständlich, wenn Guigou sich deshalb für besondere Raffinessen dieser Art, wie sie Monticelli eigen waren, zu interessieren begann. Monticelli war 1849 aus Paris³⁶ nach Marseille zurückgekommen und hatte seit 1852 oft an den Ausstellungen der „Société artistique des Bouches-du-Rhône“ teilgenommen. 1856 hatte er dann ein weiteres Jahr in Paris verbracht. Es ist denkbar, dass Guigou – der im gleichen Jahr nach Paris reiste – von Monticelli mit dazu angeregt war.

Von 1856 ab hatte Monticelli seine eigene Maltechnik kontinuierlich entwickelt. Zunächst malte er vorwiegend Portraits. Später folgten auch Landschaften, von denen zwei Beispiele genannt sein sollen, die in den 70er Jahren – seiner künstlerisch wichtigsten Malperiode – entstanden sind: Die „Provencalische Landschaft“ – gegen 1875 – und der „Hafen von Cassis“ – 1876 –, Beides sind Darstellungen provencalischer Landschaft, ohne jedoch dem Charakter nach speziell provencalisch zu sein. Es fehlen vor allem die Kontraste von Licht und Schatten (die Photographien täuschen sehr, weil Monticelli viele rote und rotbraune Töne verwendete, die in der Aufnahme als Schatten erscheinen) und die tektonische Gliederung der Landschaft.

Im Vergleich mit Guigous Bildern wird deutlich, dass Monticelli (der italienischer Abstammung, jedoch in Marseille geboren war) keine künstlerische Beziehung zu provencalischen Landschaft hatte und sich deshalb auch ihrer wesentlichen Merkmale nicht bewusst wurde. Der Reiz seiner Bilder liegt darin, dass er viele Farben – von denen jeweils eine vorherrscht – zu einem phantasievollen Ganzen zusammenfügt, das dann – wie z.B. in der „Provencalischen Landschaft“ – wie glühende Lavamasse erscheint. Die Konturen sind weitgehend aufgelöst, sodass sich erst in der Entfernung vom Bild das Dargestellte zu einer Form zusammenschliesst. Guigou bewunderte Monticelli wegen dieser Technik, Monticelli liebte Guigou, weil er in ihm das unabhängig Künstlerische erkannte³⁷. Sie wurden Freunde. Später, als beide nach Paris übergesiedelt waren, reisten sie – so oft es ging – zusammen in die Provence und liessen sich von Loubon noch unbekannte Gegenden der inneren Provence nennen, die in ihrer Ursprünglichkeit des Malens wert schienen.

In der Pinselhandschrift durch Monticelli bereichert durch Loubon und Grésy in der künstlerischen Sicht angeregt, findet Guigou in seiner Malerei den Weg aus der anfänglichen Naturform zur Kunstform und damit zu seinem Stil.

c) Der eigene Stil

Um 1860/1861 erweitert Guigou seinen malerischen Themenkreis, der anfangs im Wesentlichen auf Baum- und Strauchlandschaften beschränkt blieb, auf Felsenlandschaften und Landschaften mit Figuren. Um die gleiche Zeit drang er auch zu seinem persönlichen Stil vor, wobei die künstlerische Selbstständigkeit bei ihm ganz entschieden gleichbedeutend ist mit seiner Hauptschaffenszeit.

Die Würdigung des eigenen Stils von Guigou soll mit einer Betrachtung zweier Hauptwerke aus dieser Zeit eingeleitet werden: Während das Bild der „Wäscherin“ von 1860 wohl als qualitativstes Zeugnis seiner Kunst überhaupt angesehen werden kann, ist das „Roquevaire“-Bild von 1862 besonders im Hinblick auf Cézannes frühe Landschaften interessant.

Anschliessend wird das Verhältnis von Raum und Fläche, Farbe und Licht, sowie die Darstellung der Landschaft in Bildern Guigous analysiert.

1. Betrachtung zweier Gemälde

Die „Wäscherin“ (Kat. Nr. 13):

Eine Wäscherin kniet am Fluss. Sie trägt den breiten Strohhut der Provençalinnen, dessen Krempe Kopf und Schultern bedeckt. Grelles Sonnenlicht fällt schräg auf ihren Rücken wie auf das Ufer, während der Fluss im Schatten einer dunklen Baumwand bleibt. Licht und Schatten befinden sich in Spannung zueinander, die in Gestalt der Wäscherin, deren rechte Seite dem Schatten verhaftet ist, zur Auflösung kommt.

Der Eindruck der Landschaftstiefe, der durch den Ausblick auf die Wäscherinnen unter dem fernen Brückenbogen gegeben ist, wird durch Baumschatten unterbrochen. Sie lenken die Vorstellung des Betrachters nach oben über die Bildgrenze hinaus in einen Sonnenlichttraum, der durch die senkrechte Beleuchtung der Wäscherin vorn im Bild fasslich gemacht worden ist. Flächenmässig sind die durch die Beleuchtung bedingten Senkrechten von Wäscherin und Brückenpfeiler durch die Waagerechten von Fluss und Ufer miteinander verbunden. Alle über den Bildrand hinauslaufenden Waagerechten hingegen wirken optisch durch die Ovale von Hut und Schale ins Bild zurückgeführt. Der strengen Flächenordnung ist ausserdem noch ein Bogen eingefügt als Seitenform der Waschkiste, in der die Wäscherin kniet. Dieser Bogen klingt an den der Brücke im Hintergrund an. Durch die Harmonie beider Formen könnte – abgesehen von ihrer Verbindung innerhalb der Fläche – auch ein Hinweis auf den allesüberwölbenden Sonnenlichttraum gegeben sein, der hier in Gestalt eines durchsichtigen Kubus vorstellbar ist. Auf diese Weise lässt die Fläche, die den Raum aus dem Bild zu verdrängen sucht, diesem sogar eine neuartige Möglichkeit offen.

Die Farben des Bildes sind der Rivalität von Licht und Schatten angepasst. Alle Tönungen des Lichtes haben die Eigenart gebleichter Farben, deren ursprüngliche Farbkräfte in der mit Wäsche gefüllten Schale noch als Rotbraun, Ocker, Sandgelb, Seegrün und Türkisblau zu erkennen sind. Beinahe bis zu Weiss vom Licht verändert, kehren sie in Hut und Bluse der Wäscherin wie auch am Brückenmotiv wieder. Vom vorderen Ufer her streben diese Farben dem oberen Bildteil zu. Entgegengesetzt der eigentlichen Lichtrichtung sind sie in starke Spannung gebracht zu den grauen Schattenfarben, die von der Baumkulisse aus in umgekehrter Richtung vordringen. Das Grau des Flusses und des Rockes ist dabei mit Blau und Braun durchsetzt, behält aber seine spröde Dichte, die dem vorderen Flussteil

(im Gegensatz zu dem des Hintergrundes) den Eindruck der Trockenheit verleiht, welcher durch dürre Gräser am Ufer wie auch inmitten des Flusses noch betont ist.

Alle Farben wirken weniger durch ihren Farbgehalt als durch ihren Hell/Dunkelkontrast, der sich in Gestalt der Wäscherin verzahnt. Die Richtung der Schlagschatten, die auf dem Rücken der Wäscherin wie auf dem Ufer zu erkennen ist, lässt weniger die Möglichkeit einer Lichtquelle als die eines Lichtraumes zu, dessen Wirksamkeit durch den Schatten der Erde bestimmt ist.

Die Wäscherin hat sich gegen das grelle Sonnenlicht, dem sie ausgesetzt ist, mit breitkrämpfigem Hut geschützt. Sie neigt sich in einer Waschpause dem trägen Flusse zu, der ähnlich faltig und schwer wirkt wie ihr Rock. Alles atmet Ruhe. Nur Licht und Schatten sind spannungsreich um Gleichgewicht bemüht. Der Mensch bleibt dem Charakter dieser Landschaft unterstellt, auch wenn er – wie hier – die ordnende Mitte bildet. Das Gesetz dieser Landschaft ist das Sonnenlicht. Mit dem Mittel der Fläche, der Farben und des Inhalts ist es als ein Sonnenlichtraum im Bilde unsichtbar gegenwärtig.

„Roquevaire – Dorf in bergiger Landschaft“ (Kat. Nr. 116)

Ein schmaler Himmel breitet sich über bergiger Landschaft. Den flachen Abhängen schmiegt sich rechts das Dorf an, dem von der anderen Seite her silhouettenhaft eine Baumreihe bis zur Bildmitte vorgeschoben ist. Alles Dargestellte zeigt die sengende Gewalt des Sonnenlichtes und die ihr entgegenstehende Erdkraft, die sich besonders in der Vegetation äussert.

Durch die Schrägen der Berghänge, die im Bildzentrum zusammenlaufen, wird der Landschaftsraum in einzelnen Raumteilen – die sich durchdringen und dabei vom Himmel überwölbt erscheinen – wirksam. Trotzdem ist die Kontinuität des Bildraumes gestört, denn die Silhouette der Baumreihe betont sehr stark den Mittelgrund und dient dadurch hauptsächlich der Fläche: Sie ist im Wesentlichen durch die überaus einfache Aneinandergrenzung von Himmel und Erde bedingt, wobei die Erdhälfte noch durch Berghänge, Häuser und Bäume unterteilt ist. Das flächig Bezirkhafte wird formal in der Bildmitte durch eine schräg-kreuzende Verspannung zusammengehalten. An dieser Stelle, die sowohl für den Raum als auch für die Fläche Mittelpunkt ist, schliessen sich auch die Kräfte Licht und Schatten zusammen.

Die Farben des Bildes bestätigen dies. Das helle Azurblau ist ins Ockergrau der Berghänge hineingeflochten und unterhalb des tiefsten Himmelspunktes – an der Felskante – zu sattem Türkis verdichtet. Hier in der Bildmitte ist auch das ockerhaltige Weiss der Häuser und das Gesteins wie das beinahe schwarze Grün der Bäume zusammengefasst. Alle Farben treten an dieser Stelle rein auf. Von hier aus sind sie in zarteren und gebleicht-wirkenden Abwandlungen als Gräser und Steine über den Erdbezirk verstreut. Zusammen mit den rosafarbenen Dächern und den überall durchscheinenden Holztönen ergebe sie den sandig-matten Farbklang, der vom ruhigen, satten Himmelsblau bestimmt ist. Das Blau lässt nicht nur alle anderen Farben des Bildes matt erscheinen, sondern vor allem auch

das Licht als solches, dessen Reflex lediglich an den Häusern offen sichtbar ist. In der übrigen Landschaft hat es seine Selbstständigkeit verloren und ist zu einer Art Folie geworden für die Farben, die sich in Kontrasten (die in der Abbildung stärker herauskommen als im Original) zusammenfügen. Daher könnte man sagen, dass weniger die Veränderlichkeit als die Unaufhörlichkeit des Sonnenlichtes hier in den Farben Ausdruck erhalten hat.

Die sich bekämpfenden und doch gegenseitig bedingenden Eigenschaften von Raum und Fläche einerseits, von Farbe und Licht andererseits deuten insgeheim den Zusammenhang zwischen Sonne und Erde an, der hinter dieser schlichten Landschaftsschilderung steht.

2. Das Spannungsverhältnis von Raum und Fläche

Der Bildaufbau ist bei Guigou ausserordentlich streng, meist nahezu kastenförmig durch die starke Betonung von Rahmenparallelen, die als unverschiffene „Kulissen“ mitten im Bildraum stehen. Dadurch sind Raum und Fläche des Bildes oft eindrucksvoll (wie z.B. in den Abbildungen der Kat. Nr. 2, 4, 13, 17, 60, 72) aufeinander bezogen: Überaus stark betonte Tiefenzüge, die senkrecht in den Bildraum hineinlaufen (vgl. die Abbildungen der Kat. Nr. 2, 7, 19, 22, 38, 42, 45, 53, 74, 83), befinden sich in reizvoller Spannung zu den durchlaufenden Waagerechten, die oftmals noch durch die Breitrichtung der Bilder (z.B. in den Abbildungen der Kat. Nr. 25, 38, 53, 48, 54, 69, 72) unterstrichen sind.

Dabei ist der Raum nicht als Kontinuum gegeben, sondern setzt sich vielmehr aus verschiedenen Raumteilen zusammen, die durch den übergreifenden Sonnenlichtraum zusammengehalten werden. Dieser ist im Bild selbst lediglich als durchsichtiger Kubus spürbar, der niemals schief (wie in den schon deshalb fraglichen Bildern „Umgebung der Baux“, dem „Dorf an der ausgetrockneten Durance/Vaucluse“ und „Martigues, die Landzunge von Bres-con“ – Kat. Nr. 41, 49, 58) sondern immer gerade im Bilde steht. Die einzelnen Raumteile werden durch Kulissen – die silhouettenhaft oder konturiert besonders den Mittelgrund betonen – voneinander getrennt. Auch Vorder- und Hintergrund scheinen sich aus entgegengesetzten Richtungen auf den Mittelgrund zu beziehen, der wiederum durch die Kulissen auf den übergreifenden Sonnenlichtraum hinausweist. Alle Raumteile eines Bildes zeichnen sich entweder durch übertriebene (wie „Wäscherin“-Bild, Kat. Nr. 13) oder kaum vorhandene (wie im „Roquevaire“-Bild, Kat. Nr. 16), relative Grössenunterschiede aus, sodass die zentralperspektive spektivische Staffelung weitgehend unwirksam ist. Trotzdem sind die krassen Tiefenzüge, die als Durchblick oder in Gestalt von Wegen (wie in den Abbildungen der Kat. Nr. 11, 13, 22, 31, 45, 53 und 73) genau senkrecht in den Bildraum hineinlaufen, von grosser Wirksamkeit. Dayot spricht in diesem Zusammenhang von „verlängerter Perspektive“ (perspectives prolongées)³⁸. Damit sind wohl die Unterbrechungen der perspektivischen Sicht gemeint, die im jedem Raumteil neu anzusetzen scheint und auf diese Weise also verlängert wirkt. Vielleicht wäre es besser, hier nicht

von "Raumteilen" zu sprechen die waagrecht oder diagonal übereinander geschoben sind (wie z.B. im "Weg in der Provence" und im "Roquevaire"-Bild, Kat. Nr. 14,16). Je nach Lage des Horizontes überwiegen bei einem tiefer gelegenen die horizontale geordnete, bei einem höher gelegenen oftmals die diagonal geordnete Raumschicht. Die ganze Raumtiefe der Landschaft scheint in die Fläche hochgeklappt zu sein. Dieser Eindruck wird noch durch die Nuancierung von Aufsicht, Ansicht und Untersicht in den einzelnen Raumschichten verstärkt. Es kommt hinzu, dass meist jede Raumschicht eigene Beleuchtungsverhältnisse hat – wobei die Schatten besonders wirksam sind – während das Licht mehr als losgelöster (absoluter) Faktor dazu den übergreifenden Raum schafft. Dieser übergreifende Sonnenlichtraum, der als freischwebend spürbar ist, lässt das Bild jeweils über seine realen Grenzen hinauswachsen. Der auf diese Weise gesteigerte Raumeindruck ist durch äusserst strenge Flächenfügungen in betonter Höhe oder – wie meist – in betonter Breite des Bildes ermöglicht. Dabei sind die Formwerte der Beleuchtung- besonders die des Schattens (wie z.B. in den Abbildungen der Kat. Nr. 4, 13, 60) für die Flächenwirkung entscheidend. Die Fläche entfaltet sich von der Bildmitte aus, auf die alle waagerechten, senkrechten und diagonalen Formen bezogen sind. Die Bildmitte kann aus einer Verknüpfungen aller dieser Formen bestehen (z.B. im "Roquevaire"-Bild, dem "Dorf in bergiger Landschaft" und dem "Kloster Saint Symphorien", Kat. Nrn. 16, 24, 68) oder aus einer mehr in sich geschlossenen Form die ankerartige über den Bildrand Hinausstrebende im Bilde festhält. Dies ist besonders im "Wäscherin"-Bild (Kat. Nr. 13) durch die Ovale von Hut und Schale der Fall. Die Formen können aber auch paraboloid sein (wie z.B. im "Blick auf das Lubérongebiet" und "Im Lubéron", Kat. Nrn. 10, 12) oder von annähernd kongruenter Art (wie in der "Provençalischen Landschaft" und dem "Saint Victoire"(Kat. Nr. 31)).

Ausser dieser Zentralform gibt es noch rahmenparallele Formen, die dieselbe verankernde Funktion haben wie die Zentralform (z.B. in der "Provençalischen Alpenlandschaft", Kat. Nr. 15). Die Bildmitte erhält eine weitere Betonung dadurch, dass sich gerade hier die Hell/Dunkel-Werte in externer Intensität verspannen. Durch die Betonung der Bildmitte sind die Bildseiten meist symmetrisch komponiert. Innerhalb der Symmetrie reicht aber die Skala von einfältiger Gleichförmigkeit bis zu spannungsvoller, freikünstlerischer Variation hin (z.B. die "Baumgruppe", Kat. Nr. 39, mit seitlichen Figuren als Farbakzente und "Schloss Lourmarin", Kat. Nr. 51, mit seitlichen Schatten).

Während die Zentralperspektive in Guigous Bildern durch die Raumschicht weitgehend negiert wird, schliesst die Luftperspektive die einzelnen Raumschichten innerhalb des Bildes zusammen und ordnet sie dem übergreifenden Sonnen unter. In Anbetracht des Sonnenlichtes muss man präzisiert auch noch von Beleuchtungsperspektiven sprechen. Die Beleuchtungsperspektive ist für den übergreifenden Sonnenlichtraum und seiner Beziehung zu den im Bilde dargestellten Raumschichten massgeblich. Der intensivste Zusammenhang zwischen der ausserhalb des Bildes vorstellbaren Sonne und den Sonnenlichtreflex im Bilde ist im Bildzentrum d.h. im Mittelgrund, zu erkennen. Hier scheint

die Sonne der Lichtwirkung nach besonders nah, dem Raumeindruck entsprechend besonders fern zu sein. In Vorder- und Hintergrund herrschen dagegen jeweils etwas gemilderter Beleuchtungsverhältnisse; deshalb scheint hier der Sonnenlichteindruck entfernt, der Raumeindruck mehr reduziert zu sein. Durch diese Art der Beleuchtungsperspektive vollzieht sich die Vorstellung des alles überwölbenden Sonnenlichtraumes, der den Erdschatten und gleichermaßen der realen Bildfläche entrückt ist. Für den Bildraum als solchen aber gilt, dass er nicht nur durch Erdschatten, sondern auch durch Sonnenlichtreflexe – die z.T. ebenfalls im Dayot'schen Sinne perspektive verlängert sind mit Hilfe von Wasserspiegelungen (wie z.B. im "Zypressen"-Bild, dem "Staubbecken St. Vic" und dem "Turm am Teich", Kat. Nr. 17, 23, 50) – in einzelne Raumschichten zerlegt ist. Diese Raumschichten, die in einer Art durchscheinendem Kubus zusammengefasst sind, bewirken den Eindruck unendlicher Weite im Bild.

In eigenen Bildern – wie der "Hundestudie (Kat. Nr. 35), dem "Schlafenden Hund" (keine Abbildung, Verzeichnis Nr. 43), oder der "Spahi-Studie" (Kat. Nr. 67) bleibt das Raummotiv offen. Es kann ebenso ein Innenraum wie ein Hof oder eine Außenwand gemeint sein. Ein Innenraum scheint für Guigou nicht geschlossener zu sein als beispielweise ein Walddickicht. Das Bild "Schimmel am Waldrand (Kat. Nr. 27) zeigt, dass der Wald nur an einer Stelle des Bildes mit dem Licht des unendlichen Raumes in der Verbindung stehen braucht. Ähnliches ist im Bild der "Wäscherinnen in Cassis" der Fall.

Demnach ist Guigou's Raumvorstellung ganz eindeutig durch den natürlichen Landschaftsraum bestimmt: Fragt man nun, warum in seiner Malerei der Bildraum aus einzelnen Raumzonen besteht, die erst durch den übergreifenden Sonnenlichtraum zusammengeschlossen werden, muss zunächst auf die Charakterisierung der provencalischen Landschaft (Erster Teil: Einleitung Betrachtung, S. 5) zurückgegriffen werden. Das Gebiet der inneren Provence ist durch einzelne Felsenbecken gekennzeichnet, die sich innerhalb der Kalksteinzüge durch Verwitterung gebildet haben. In diese Felsenbecken lebt der einzelne Mensch abgeschieden in engen Grenzen. Er ist von Höhen umgeben, die den Fernblick verhindern; steigt er aber die Höhen hinauf, wird er der Landschaftsweite und des alles umschließenden Sonnenlichtes ansichtig. Die Landschaft bietet sich ihm als ein Rhythmus von Höhen und Tiefen dar. Dieses Landschaftserlebnis hat Guigou gemalt. Es mag noch hinzukommen, dass ein in bergiger Gegend lebender Mensch vielleicht eine unmittelbar tiefere Vorstellung von dem "Gebauten" einer Landschaft in sich tragen wird als der in einer Ebene lebende.

Guigou hatte daher die besten Voraussetzungen, um aus der heimatlichen Landschaft bildstrukturell schöpfen zu können. Die Eigenart dieser Landschaft hatte vermutlich auch die Griechen im Zeitalter ihrer Kolonisation (750-550 v. Chr.) mit dazu bestimmt sich gerade hier niederzulassen und wohlfühlen, denn diese Landschaft war der griechischen ähnlich. Das "Plastische" und "Gebaute" der Landschaft wird selbst bei den Griechen – wenn auch unbewusst – Einfluss auf das bildnerische Schaffen gehabt haben.

Guigous Bilder lassen erkennen, dass seine Raumvorstellung nicht allein durch den provencalischen Landschaftsraum bestimmt wurde, sondern dass er auch versucht, den Bildraum künstlerisch neu zu gestalten: Die meist sehr Flächenordnung – in der die unverschiffene Kulisse nicht nur den Tiefenzug des Bildraumes unterteilen, sondern auch den unendlichen Luftraum aus dem Bilde zu verdrängen suche – erweckt durch die überaus starke Beleuchtungsperspektive die Vorstellung des freischwebenden Sonnenlichttraumes. Dies ist unbedingt Neue und Eigene der Kompositionsweise von Guigou, das schon in dem Bild "Garten" von 1857 (Kat. Nr. 2) vorhanden ist, weit stärker aber in den Bildern um 1860-62, also seiner Hauptschaffenzeit, zum Ausdruck kommt. Als bestes Beispiel hierfür sei die "Wäscherin" genannt. In diesem Bilde ist nicht nur der Sonnenlichtraum als durchsichtiger Kubus deutlich spürbar, sondern auch die in die Fläche hochgeklappte Raumtiefe. Letzter kommt besonders spannungsvoll im "Roquevaire" – Bild (Kat. Nr. 16) zur Geltung. Inwieweit diese Kompositionsweise Guigous zeitbedingt ist, kann ein Blick auf gleichzeitige Bilder von Courbet zeigen dem Guigou in der Sicht des Elementaren am nächsten stand. Beim Vergleich von Guigous "Roquevaire" (Kat.Nr.16) und seinem "Staubecken St. Vic" (Kat. Nr. 25) beide aus dem Jahre 1861 – mit Courbets "Landschaft bei Ornans" von 1853/54 dem "Felsen bei Ornans" von 1864/65 fällt die allen Bildern gemeinsame Strenge der Komposition auf. Demnach akzentuierte Courbet schon seit Beginn der 50er Jahre seine Landschaften durch starke Kulissen im Bildraum, die sich bei ihm aber wie zu einer Art räumlichen Flächenschichten in Vordergrund verdichtete. Bei Guigou kann dagegen nur von Raumschichten die Rede sein, die in der Fläche übereinander geordnet erscheinen. Während bei Courbet deshalb der Raum hauptsächlich innerhalb der realen Bildfläche spürbar ist, wirkt er bei Guigou mächtig über die Bildgrenzen hinaus. Diese starke Raumkraft ist also ganz entscheiden ein Merkmal Guigou persönlichen Stilausdrucks. In eigenen Bildern (wie z.B. der "Provencalischen Landschaft" von 1860, der "Landschaft von Allauch" – 1862 – dem "Hafen von Marseille bei Sonnenuntergang" – gegen 1863 – oder "Karawane von St. Maries-de-la-mer" – 1866 (Kat. Nr. 11, 25, 28, 44) – hat Guigou besonderen Wert auf die Darstellung des Himmelsraumes gelegt. Dieses Moment verstärkt sich noch in Bildern um 1870 (wie z.B. in den Abbildungen der Kat. Nr. 53, 54, 72, 78, 79, 82 deutlich ist) Der Horizont rückt tiefer, die Raumzonen der Erde treten an Bedeutung zurück vordem höher werdenden Himmel. Dadurch verändert sich die Wirkung des umgreifenden Sonnenlichttraumes insofern, als sie weniger ausserhalb als nur innerhalb der realen Bildgrenzen wahrgenommen wird. Die grossen Schattenkulissen des Mittelgrundes werden gemildert und durch einzelne, von Lichtraum bzw. Lichtquelle z.T. losgelöste Schatten barrierenartige ersetzt (wie z.B. in den Abbildungen der Kat. Nr. 72 und 79). Hierdurch gewinnt der Bildraum im Bild selbst an Kontinuität, verliert jedoch an Spannung. Die Nahsicht des Dargestellten verändert sich in Fernsicht, wofür auch schon der "Felsen von Anthéron" von 1867 (Kat. Nr. 46) ein gutes Beispiel ist im Vergleich zur "Wäscherin" von 1860 (Kat. Nr. 13). Wie das Dargestellt sichtmässig vom Betrachter abrückt (z.B.

in den "Wäscherinnen von St. Paul-de-Durance" von 1871, Kat. Nr. 77), verblasst auch bei Guigou das unmittelbare Raumerlebnis der provencalischen Landschaft. Als er nach Paris übersiedelt war, setzte er sich mit der ihm fremden Landschaft Nordfrankreichs auseinander. Die Landschaftsstudie aus der "Ile – de – France" von 1862/64 (Kat. Nr. 33) lässt erkennen, dass er dem Eindruck des für ihn neuartigen Landschaftsraum gefolgt ist, indem er diesen nicht in einzelne Raumteile gegliederte sondern als weite Senke darstellte. Trotzdem Guigou häufig in die Heimat zurückreiste, blieb doch sein unmittelbares Verhältnis zu ihrer Landschaft gestört. Inwieweit diese Veränderung auch Einflüsse anderer Maler zurückzuführen ist soll in später Kapiteln (II und III) noch erörtert werden.

3. Licht und Farben als gegensätzliches Element

Licht und Farben sind für den Bildeindruck bei Guigou von ganz besonderer Bedeutung. Obwohl beide eng zusammen gehören – denn das Wesen der Farbe wird erst durch das Licht als solches kenntlich – treten Licht und Farben in Guigous Bildern als gegensätzliche Elemente auf, wobei der wesentliche Bildgedanke das Sonnenlicht ist. Seiner Darstellung dienen sowohl Raum und Fläche als auch die Farben. Es scheint daher so, als seien einerseits die der Sonne ausgesetzten Farben die Kraft ihres Lichtes gebleicht, während andererseits aber die Farbe an sich ihr Dasein im Schutze des Schattens behauptet und von dort her das Bild mit beherrscht. Dadurch ergibt sich zwischen Licht und Farbe ein rivalisierendes Moment, das für die entscheidend ist.

Da die Farben sich als Lichtwert zeigt, ist sie ihrer Qualität nach entweder aktiv oder passiv am Bildeindruck beteiligt, je nachdem sie – im Schatten befindlich – aus dem Licht losgelöst erscheint oder aber selbst Lichtreflex darstellt. Demnach kann die Farbe rein (d.h. gesättigt) oder gebleicht auftreten. Die reine Farbe erscheint als Lokalton und ist massgebend für die Farb Stimmung des Bildes. Sowohl in heller (wie z.B. der Himmel im "Roquevaire" – Bild, Kat. Nr. 16) als auch in dunkler (wie in Schale im "Wäscherin" – Bild, Kat. Nr. 13) Eigenschaft ist sie stark leuchtend. Dagegen hat die gebleichte Farben als Ausdruck des Lichtreflexes ihre Aktivität verloren, sie ist im Wesentlichen nur Träger des Lichtes. Auch in ihrem Schattenwert hat die Farbe aktive und passive Züge zugleich, denn auf Grund ihrer Farbkraft ist sie reiner Farben, auf Grund ihres Kontrastes aber dem Lichtreflex zugehörig. In den Bildern Guigous ist das Licht natürlich gegeben. Die Sonne bleibt als Lichtquelle aber verborgen. Die Vorstellung ihrer Entfernung schwankt zwischen Nähe und Ferne, weil dem eindrucksmässig weiten Lichtraum die Stärke nahen Lichtreflexes entgegensteht. In Anbetracht so mächtiger Raumwirkungen ist deshalb vorwiegend vom Sonnenlichtraum in seinen Bildern die Rede. Guigous Sonnenlichtdarstellung liegt das Sonnenlichtphänomen provencalischer Landschaft zugrunde. Da das meridionale Sonnenlicht durch seine Klarheit und Dichte alle nahen und entfernten Gegenständen optisch annähernd gleichgestellt sein lässt, auch Beleuchtung und Schatten – selbst in weiter Entfernung – als unverschleierte Kontraste. Das Dichte, sengende Licht fällt in ungemilderter

härte auf die Erde und wird von kahlen Felsen, salzig – glitzerndem Boden oder der Lackschicht immergrüner Blätter gebrochen und zurückgestrahlt. Die überaus starken Reflexe lösen – trotz atmosphärischer Klarheit – selbst die Gestalt der Sonne optisch in unfassliches Flimmern auf. Diesem natürlichen Sonnenlichtphänomen der Provence hat Guigou in seinen Bildern künstlerischen Ausdruck verliehen. Die – in optischem Sinne – formal also kaum zu fassende Sonne und ihre gewaltig strahlendes Licht hat Guigou als Sonnenlicht dargestellt, der über die realen Bildgrenzen hinaus wirkt und innerhalb des Bildes als Sonnenlichtreflex deutlich ist. Der Sonnenlichtreflex ist z.B. in Bildern wie den "Zypressen", dem "Staubbecken St.Vic" oder dem "Kleinen Teich" noch von Wasserspiegelungen begleitet und durch die doppelte Lichtberechnung in seiner Wirkung gesteigert. Die Lichtbrechung in seiner Wirkung gesteigert. Die Lichtbrechung stellt - ebenso wie die vom Sonnenlicht gebleichte Farbe – einen Ausdruck der Sonnenlichtstärke dar, die zum Bildinhalt gehört und in dieser Weise einen eigenkünstlerischen Schöpfung Guigous ist. Weder bei Corot (wie z.B. in den Abbildungen Nr. 96 und 98) noch Courbet (wie z.B. in den Abbildungen Nr. 111, 112 und 117) – um nur die wichtigsten Namen gleichzeitiger Maler natürlicher Landschaften zu nennen – hat das Sonnenlicht so raumschaffende Wirkung innerhalb und auch ausserhalb der realen Bildgrenzen wie bei Guigou, dessen "Wäscherin" – Bild (Kat.Nr.13) das beste Beispiel hierfür ist in Guigous Bildern dagegen besonders durch formale Strenge gekennzeichnet. Dies ist sowohl bei den anhaftenden als auch den Schlag- und Luftschatten der Fall(39). Der anhaftende Schatten ist weitgehend unabhängig vom Lichtgang und erscheint daher mehr als reine Dunkelheit, wie hauptsächlich in Gestalt silhouettenhafter Bäume (z.B. im "Roquevaire" – Bild, dem "Weg an der provencalischer Küste" oder dem "Sonnenuntergang in der Provence", Kat.Nr.16, 19, 38), die als Zeichen der Erdkraft dem Sonnenlicht entgegen wirken. Der Schlagschatten steht jedoch im Gefolge des Lichtes, das aus dem Sonnenlichtraum kommt. Als Beispiel sei der "Spaziergang an der Parkmauer" von ca. 1869 genannt (Kat.Nr.63), in dem der Schlagschatten durch seine relativ gleichmässige Verteilung sogar erheblich zur romantischen Bildstimmung beiträgt. Der ausserdem in Guigous Bildern vorhandene Luftschatten ist unabhängig von dem im Bild dargestellt, weist trotzdem aber auf den eigentlich gemeinten Sonnenlichtraum hinaus. Beispiele dafür sind die "Südfranzösische Landschaft" von ca. 1859, der "Hafen von Marseille bei Sonnenuntergang" von 1863 sowie die "Durance bei St. Paul" von 1868 (Kat. Nr. 6, 28, 48), in denen auch gerade das konstruktive Moment der Schatten für die Bildfläche so wichtig ist. Bei Guigou bildet demnach der Schatten die kompositionelle Basis für den mehr freischwebend vorstellbaren Sonnenlichtraum.

Von den vier Grundfarben stehen Blau, Gelb und Grün an erster Stelle. Je nachdem in einem Bild hauptsächlich Himmel, sandig-steiniger Boden oder Vegetationen dargestellt ist, überwiegt die eine oder die andere dieser Farben. Rot kommt lediglich als Akzent vor, auf den alle braunen Farbtöne bezogen sind. Das Himmelsblau tritt meist als vorher, ruhiger Ton auf, der manchmal bis zu weiss

aufgehalten sein kann. Trotzdem wirkt das Blau weniger beleuchtet als selbstleuchtend⁴⁰. Während es im Allgemeinen zu den zurücktretenden Farben gezählt wird, hat es hier mehr die strahlende Eigenschaft eines Kristalls. Der kristallinische Eindruck wird noch dadurch erhöht, dass das im Erdbezirk verteilte Blau wie vom Himmel auf die Erde herab projiziert erscheint (wie z.B. im "Roquevaire" – Bild. Kat. Nr. 16). Dabei verliert im Erdbezirk das Blau seine Leuchtkraft. Es wirkt ähnlich staubig-trocken wie das Sandgelb, das farblich nur für den Erdboden bestimmend ist. Das Gelb ist vorwiegend der Beleuchtungsintensität unterstellt und daher als gebleichte Farben gegeben. Es schliesst alle anderen, ebenfalls gebleichten Farben (Ocker, Rosa, Gelbbraun, Hellgrün) zusammen tendiert zur Unbuntheit. Bildstellen, an denen dies besonders deutlich wird, erwecken annähernd weissfarbenen Eindruck. Stark kontrastiert steht meist das vegetative Olivgrün unmittelbar daneben. Durch die Beimischung von dunklem Braun-Grau wird es mit den Schattentönen zusammen gesehen, dadurch als Buntwert entkräftet und zugleich in seinem Dunkelwert gestärkt. Indem der dunkelste Grünton gern dicht neben dem hellsten Ockergelb steht, erscheint er eigentlich als schwarzfarbig⁴¹. Die vermeintliche Farbreduzierung auf schwarz- und weisshaltige Töne ist jedoch durch das häufige stehengelassene Braun des Holzgrundes oder des getönten Papiers farbliche wieder bereichert (z.B. im "Roquevaire" – Bild und in der "Landschaftsstudie mit Kühen" (Kat. Nr. 16, 1). Die braune Farbfolie des Holzgrundes bindet in zurückhaltender Weise die Hell/Dunkel-Kontraste. Der farbliche Wert des Braunen wird durch das sparsame Rot (Carmin oder Zinnober, in Gestalt von Figuren oder Blüten), in dem es stimmungsmässig gipfelt gesteigert. Das aufgetragene Braun wirkt dagegen erheblich stampfer. Die Ordnung der Farben ist durch die Lichtgebung bestimmt, die im Bildzentrum am meisten konzentriert ist. Hier sind die gebleichten Farben mit allen als Komplex gegeben, der als homogen bezeichnet werden kann. In ähnlicher Weise sind die Schattentöne gemalt. Innerhalb dieser Komplexe, die meist also in der Bildmitte am engsten verknüpft sind, treten die Lokfarben ganz zurückhaltend, vorwiegend nur in punkartigen Anordnungen auf. Eine Ausnahme bildet lediglich das Himmelblau, das optisch über allen anderen Farben dominiert.

Die Farbgebung der Bilder ist im Wesentlichen der realen Landschaft der Provence entnommen und deshalb hinsichtlich des Lichtganges besonders differenziert. Die Farben sind demnach hauptsächlich Beleuchtungsfarben. Nur in kleinsten Flächen versuchen die Farben als Lokaltöne (meist Rot, Blau, Braun, Grün und Gelb) eigene Werte zu entfalten, wie sie das Himmelsblau besitzt. Dessen Farbintensität kommt durch weitgehende Sättigungen wie durch Strahlkraft zum Ausdruck. Das "Roquevaire"-Bild ist ein Beispiel dafür, wie das Himmel blau alle übrigen Farben – besonders auch das lichttragende Ockergelb – zu übertönen sucht. Diese farbliche Spannung, die durch das Schattendunkel noch gesteigert ist, lässt in vielen Bildern der letzten Jahre nach, während die Buntkraft der Farben zunimmt (wie z.B. in den Bildern "Segelboot an der Küste von Marseille" oder der "Landschaft in der Provence", Kat. Nr. 62, 73). Licht und Farbe stehen sich hier nicht mehr

rivalisierend gegenüber. Auch der Schatten fügt sich harmonischer ein und der Hell/Dunkel-Kontrast verliert an Bedeutung. Im Ganzen gesehen wirken Guigous Farben aber am stärksten durch ihr "Gebleichtsein", das sich nicht nur wie bei Corot (z.B. in seinem Bild der "Kathedrale von Chartres") auf das Ocker beschränkte, sondern alle Farben einschliesst und darum eigenes Stilelement Guigous ist.

Der Farbauftrag ist spröde und zart zugleich, dabei der Bedeutung der Farbe im Bild angepasst: Je mehr die Farbe als Lichtwert behandelt ist, umso spröder und dichter wirkt sie meist als Materie. Das ist vor allem beim Ockergelb der Fall, in weiterem Sinne auch noch beim Schattengrün. Es ist, als solle die Farbmaterie hier mangelnde Farbkraft ersetzen. Dadurch entsteht der Eindruck, als sei die dichte, undurchsichtige Farbmasse eine Art Rohstoff, dem dann die spätere Malerei noch weit grössere Bedeutung beigemessen hat. Innerhalb dieser grossen, spröden Flächen sind die Lokaltöne sparsam und zart aufgetragen oder überhaupt nur getupft. Das Himmelsblau erinnert durch seinen oft sorgfältig geschliffene Farboberfläche an die Malweise älterer Meister; besonders, wenn der Himmel wolkenlos dargestellt ist, wie z.B. im "Weg der Gineste" oder dem "Weideplatz in der Umgebung von Berre" (Kat. Nr. 7, 52). In anderen Bildern, wie z.B. in den "Letzten Häusern" (Kat. Nr. 74) (nicht dagegen in dem fraglichen Bild "Marseille, Vorstadt St.Victor", Kat. Nr. 76) ist die Eigenart der Pinselführung betont, die sich zunächst – vorwiegend am Himmel der jeweiligen Bilder – durch einheitlichen waagerechte, später durch einheitlich senkrechte Strichlagen auszeichnet. Als Beispiele seien für ersteres die "Provençalische Alpenlandschaft" von 1860 für letzteres der "Weg in der Umgebung der Baux" von 1871 (Kat. Nr. 15, 80) genannt.

In den Bildern Guigous bedingen sich Licht und Farbe gegenseitig. Die Kraft, mit der beide gegensätzlichen Elemente sich zu behaupten suchen, prägt den Eindruck der Bilder und ist zweifellos Guigous stärkste künstlerische Eigenart. Dennoch ist von beiden das Licht künstlerisch als Hauptmotiv anzusehen und als solches im Bildzentrum von den Farben umgeben (wie z.B. im "Wäscherin" – Bild, Kat. Nr. 13). Durch diese ausgleichende Organisation von Licht und Farbe ist trotz dramatisch – anmutender Sonnenlichtstärke – mit der oftmals sogar "die Sonne selbst" anwesend erscheint – jedes Bild von äusserster Ruhe und Gelassenheit getragen.

4. Die Darstellung der Landschaft

Guigou stellt die Landschaft der Erkenntnis eines Menschen dar, der die Gesetze der freien Natur zu erfahren sucht. Hier im Bereich der inneren Provence bedeutet das das mächtige Walten der Sonne über zerklüfteter Erde, deren strenge Tektonik und üppig-spröde Vegetation der Sonne entgegensteht. In der trockenen Klarheit mittelmeerischer Atmosphäre stossen die Landschaftsformen silhouettenhaft krass aneinander. Aus dieser Gegebenheit schöpft Guigou für seine Kunst eine Harmonie der Kontraste, wobei die starke rivalisierenden Himmels- und Erdbezirke

meist durch winzige Vögel, Gräser und Blüten zart durchwoben sind (wie z.B. in den Abbildungen der Kat. Nr. 8, 65, 70). Diese winzigen Formen geben den Bildern sehr vertrauten Klang. Der Himmel ist bei Guigou entweder in bewölkter Lebendigkeit oder in wolkenloser Ruhe gemalt. Je ruhiger der Himmel, umso grösser ist die Bedeutung der Erde für die Darstellung des Sonnenlichts. Das Licht strahlt von kahlen Kalksteinhügeln zurück oder endet an der Schattensilhouette meist verkrüppelter Bäume und Sträucher. Die Vegetation besteht vorwiegend aus Steinchen, Pinien, Zypressen sowie Oliven, Wachholder, Thymian oder Heide und blühendem Gras. Neben der Vegetation ist auch das Wasser in Gestalt von Teichen, Flüssen und dem Meer wichtig, denn in dieser heissen Landschaft wird das Wasser oft sehnsüchtig gesucht. Es ist fliessend oder stehend gemalt und kann sich merkwürdigerweise sogar dem Eindruck der Trockenheit anschliessen, der für die Provence charakteristisch ist (wie z.B. im „Wäscherin“-Bild, Kat. Nr. 13).

Auch der Landschaft Nordafrikas, die in vielen der provencalischen ähnlich ist, konnte Guigou sich verbunden fühlen. Das beweist sein Bild der „Grossen Pinien, Erinnerung an Algier“ (Kat. Nr. 45). Anders ist es hinsichtlich der Landschaft des Nordens, in der das Sonnenlicht weniger stark herrscht. An dem Beispiel der „Landschaftsstudie aus der Ile-de-France“ (Kat. Nr. 33) wird deutlich, dass die Kontraste von Licht und Schatten wie unter einem atmosphärischen Schleier verschwinden und der Erdboden nicht mehr trocken-glänzend sondern stumpf ist. Guigous malerische Eigenart bleibt an die Darstellung provencalischer Sonnenlichtphänomene gebunden, wobei es gleichgültig ist, ob er reine Landschaft oder Strassenbilder, wie die von Marseille (Abbildungen der Kat. Nr. 22 und 74, abgesehen von dem fraglichen Werk in der Abbildung der Kat. Nr. 76) malt.

Die Landschaften Guigous sind bewohnt oder unbewohnt. Häufig sind Menschen oder Tiere eingefügt, die dem Charakter der Landschaft unterstellt zu sein scheinen. Der in der Bildlandschaft befindliche Mensch ist deshalb als Rücken- oder Profilfigur im Wesentlichen portraitlos dargestellt. Er existiert nicht als Persönlichkeit, sondern lediglich in der Abhängigkeit von der Eigenart der Landschaft. Als Wäscherin, Bäuerin oder Bauer, Fischer und Wanderer ist seine Kleidung und seine Geste gekennzeichnet. Die Kleidung entspricht der Sitte des Landes, besonders die der Frauen, die zum Schutz gegen die Sonne meist einen breitkrempigen Strohhut in der Art eines Florentiners tragen. Die Gestalten sind klein und kräftig, oft dabei verzeichnet und dadurch etwas unbeholfen. Ihre Haltung ist von bäuerlicher Ruhe und Gelassenheit auch wenn sie eine Bewegung andeuten, wie z.B. die Thymianpflückerinnen (in der Abbildung der Kat. Nr. 9). Niemals wirkt die menschliche Handlung bestimmend auf den Bildinhalt. Vielmehr können die Gestalten als ein Massstab für die Stärke des Lichtes oder der Farbe angesehen werden, je nachdem sie in Nah- oder Fernsicht gegeben sind. Als Ausdruck des Lichtes sind meist besonders nah und entsprechend gross gesehen. In späteren Bildern (wie z.B. der „Landschaft bei St.-Paul-de-Durance“ von 1869, Kat. Nr. 56) werden die Figuren dagegen kleiner und zu staffagehaften Farbträgern, ähnlich denen in Corots Landschaften.

Oder sie sinken sogar zu bloßem proportionalem Massstab herab, durch den die Wucht schattiger Bäume gezeigt werden sollen (wie z.B. der Knabe im Bild der "Grossen Rüster" von 1867, Kat. Nr. 47). Genau so naturverbunden wie das Tier befindet sich also auch der Mensch in der Bildlandschaft. Er stellt weder eine "vedutenhafte Betrachtergestalt" noch eine "Staffagefigur" dar, ebenso wenig aber auch eine "romantische Rückenfigur", wie z.B. in C.D. Friedrich⁴² Bildern. Guigou malt vielmehr den Menschen – selbst wenn er eine zentrale Stellung im Bilde einnimmt – unmittelbar unter dem Eindruck der Natur. Dabei unterstreicht häufig die menschliche Gestalt das jeweils gemeinte Phänomen der Bildlandschaft (wie etwa in der Abbildung der Kat. Nr. 13 die Wäscherin das Licht oder in der Abbildung der Kat. Nr. 63 die Spaziergängerin den Schatten). Um die Bedeutung der menschlichen Gestalt in Guigous Bildern richtig aufzufassen, muss man sich vergegenwärtigen, dass jede Figur durch ein adäquates Objekt (wie z.B. einen Baumstumpf) durchaus ersetzt werden könnte, keinesfalls aber fehlen dürfte als Bestandteil der Bildkomposition. Dennoch ist gerade durch die Objektivierung des Menschen in dieser Weise der Charakter der Bildlandschaft besonders betont und in sich belebt. In manchen Bildern sind hauptsächlich Tiere gemalt. Sie gehören unmittelbar zur Natur, wie schon die frühe "Landschaftsstudie mit Kühen" oder die "Herde auf der Weide" (Kat. Nr. 1, 34) zeigen. Es sind vor allem Kühe, Pferde und Schaafe, die er – im Vergleich Loubons massige Tierdarstellungen – mehr vereinzelte Gegenschöpfe und vorwiegend auch in Profil- oder Rückansicht gibt. Bilder wie Guigous "Schimmel am Waldrand" (Kat.Nr.27) oder die "Strasse in Lourmarin" (keine Abbildung, Verzeichnis Nr. 37) lassen in dieser Hinsicht eher an Tierdarstellungen von Paulus Potter (z.B. dessen "Schimmel" von 1653)⁴³ denken. Bei der Darstellung von Hunden fällt auf, dass meist immer der gleiche Typ häufig in Verbindung zum Menschen gegeben ist (wie in der Abbildung Kat. Nr. 35 oder in den ohne Abbildung genannten Werken "Schlafender Hund" von 1867 und "Der Maler und sein Hund am Ufer der Durance" von 1871, Verzeichnet Nr. 43, 98).

Fast alle Landschaften Guigous wirken sehr stark durch die Unmittelbarkeit, mit der sie direkt vor der Natur gemalt sind. Dieses Moment ist sowohl den Studien nach der Natur als auch den Kompositionsstudien für Bilder und den komponierten Bildern selbst eigen, sodass sich die Unterschiede zwischen diesen drei Kategorien ziemlich verwischen. Davon weichen nur einige Bilder ab, die lediglich aus der Erinnerung (wie z.B. "Kleiner Fischerhafen, Erinnerung an die Nordsee" von 1862 – keine Abbildung, Verzeichnis Nr. 19 – oder "Erinnerung an die Crau in der Dämmerung" von 1869, Kat. Nr. 54) entstanden sind. Im Wesentlichen malt Guigou vor der Natur bereits seine "Kompositionen", so wie es später auch Cézanne und Sisley taten. Während bei diesen Malern die künstlerischen Phänomene den Vorrang vor den natürlichen haben, prägt aber gerade deren Gleichgewicht den Eindruck des Unmittelbaren, Guigous Landschaften auszeichnet.

d) Über die Bedeutung seiner Kunst

Als Guigou um 1850 zu malen begann, war Loubon noch um die Fragen der Bildwürdigkeit der provencalischen Landschaft bemüht. Als erster von allen provencalischen Malern hatte Loubon die Eigenart provencalischer Sonnenlichtwirkung erkannt. Er brach sie jedoch hauptsächlich durch die Darstellung reich bewegter Tierherden und überreizter, menschlicher Phantasie zum Ausdruck anstatt in direktem landschaftlichen Zusammenhang mit der Erde. Die Erde wurde von ihm wohl in ihrer felsigen Zerklüftung gesehen, nicht aber als eine in sich organische Kraft, als die sie besonders in der Provence kenntlich ist und die ihr gerade eigentlich Reiz verleiht. Daher fand auch die Landschaft in Loubons Bildern kaum Anklang im "Salon de Paris", wo die nordfranzösische Landschaftsmalerei durch Corot und die Barbizoner voll ausgebildet und reich vertreten war.

Auf Grund von Veranlagung und Schulung Guigou schloss sein Werk ganz natürlich an das Loubons an. Guigous Absicht war jedoch nicht, mit seinen Bildern zu gefallen, sondern die provencalische Landschaft künstlerisch wahr zu gestalten. Wie wenige daher die Gemeinsamkeit den Motivsicht im Sinne einer Abhängigkeit zu werten ist, wird alleine durch Darstellung des Lichtphänomens deutlich: Im Gegensatz zu Loubon ist Guigou das Licht unmittelbarer Bildinhalt. Dieses Moment ist nur in geringem Masse durch den Altersunterschied bedingt, aber entschieden ein stilistischer Ausdruck der Zeit, dem Goyas Kunst weit vorausgeeilt war und der bei Guigou so einfache und klare Gestalt annahm. Jedes bildkünstlerische Merkmal, das in den vorangegangenen Abschnitten über Raum und Fläche, Licht und Farbe sowie über die Darstellung der Landschaft behandelt wurde, weist darauf hin. Die in einzelnen Raumschichten gemalten Landschaften erhält ihre Geschlossenheit bei Guigou erst durch das Sonnenlicht, das den übergreifenden Raum schafft. Daher ist der Bildraum auch nicht mittels Zentralperspektive, sondern hauptsächlich mittels Luft- und Beleuchtungsperspektive gegeben. Für die Fläche – die spannungsvoll auf den Raum Bezug nimmt – bedeutet dies, dass sie besonders fest und klar in freirhythmischer Weise gefügt sein muss, um das über den Bildraum hinausstrebende Licht im Bilde zu verankern. Dabei sind die Formwerte der Schatten von entscheidender Bedeutung.

Im Verhältnis zur Farbe tritt das Licht als gegensätzliches Element auf und ruft starke Kontraste hervor. Das Licht hat als Bildgedanke den Vorrang vor der Farbe, die hauptsächlich als eine von der Sonne gebleichte auftritt. Die reine Farbe will sich jedoch im Schutze des Schattens nicht lediglich behaupten, sondern scheint von hier aus sogar eine neuartige Farbkonstellation entwickelt zu sollen. Auch Licht und Schatten sind spannungsvoll aufeinander bezogen, wobei besondere der anhaftende Schatten als Zeichen der Erdkraft dem Sonnenlicht entgegensteht. Während das Licht vor allem den Eindruck des Raumes bewirkt, prägt der Schatten entscheidend die Fläche. Das Licht ist insgesamt für die Darstellung der Landschaft massgebend, also auch für die in ihr befindlichen Menschen und

Tiere. Dabei wird besonders der Mensch portraitiert und objektiviert dargestellt, während die Landschaft selbst dadurch an Eigenart gewinnt.

Diese künstlerischen Mittel, die Guigous Stil formen, waren durch Charakter der provençalischen Landschaft vorgezeichnet (vgl. die einleitende Betrachtung, S.5). Die frühe Kenntnis von Courbets Malweise (vgl. zweiter Teil: Kapitel a II e) mag ihm darin zu Hilfe gekommen sein. Guigous Leistung bestand darin, die Energien, die die provençalische Landschaftsnatur bestimmen, künstlerisch sichtbar gemacht zu haben. Dies kommt speziell in seinen künstlerischen Hauptwerken zum Ausdruck, die alle in den ersten 60er Jahren – erstaunlich qualitativ und eigenschöpferisch – entstanden sind (Kat. Nr. 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 23, 28). Die schlichte Unmittelbarkeit gerade dieser Bilder beeindruckt schon seine Zeitgenossen in hohem Masse. Besonders hervorzuheben ist Mistrals Aussage, dass Guigou es verstanden habe, ein getreues und ewiges Portrait seiner Heimat zu malen⁴⁴. Wenn der Dichter sich nicht auf die Eigenschaft "getreu" beschränkt sondern "ewig" hinzufügte, meinte er damit wohl, dass die Bedeutung von Guigous Malerei über den Rahmen seiner Heimat hinausgeht. In der Tat ist es so, dass die Darstellung des Bildraumes in einzelnen Raumschichten, die Behandlung der Farbe als Funktion des Lichtes und die neuartige Schicht des objektivierten Menschen in der Landschaft bereits die Entwicklung ankündigt, die ein Jahrzehnt später durch Cézanne vollendet werden sollte (wie im 3.teil dieser Arbeit, Abschnitt A gezeigt werden soll).

Guigou verliess jedoch wieder die Ebene des eigenen Stils, um sich mit den grossen Pariser Vorbildern auseinanderzusetzen. Das musste ihn zunächst vom Erlebnis der provençalischen Landschaft weit hinwegführen und die gewonnenen künstlerischen Mittel in Frage stellen. Die folgende Abschnitte dieser Arbeit werden zeigen, dass es ihm aber auch an Kraft zu Überwindung fremder Einflüsse mangelte und dass die eingehenden Auseinandersetzung mit der Kunst Nordfrankreichs wenig Bereicherung seiner eigenen beitrug. Demnach ist Guigou als eine ausgesprochene Frühbegabung anzusehen, deren Kraft kaum über das 30. Lebensjahr hinaus reichte. Seine künstlerische Entwicklung zeigt, dass schon von 1863 ab (vgl. die Abbildung der Kat.Nr.30, 31, 36) die verschiedene Einflüsse ein stilistisches Schwanken in seinen Bildern verursachen, das geeignet war, den Fälschern des 20. Jahrhunderts die Arbeit zu erleichtern.

Deshalb ist die Einsicht in Guigous künstlerische Entwicklung besonders auch für die späteren – also vorwiegend nach 1865 gemalten – Bilder wichtig, weil deren Gehalt und Rang alleine durch Guigous Auseinandersetzung mit fremden Einflüssen zeitgenössischer Maler richtig abgeschätzt werden kann. Obwohl gerade diese Bilder Guigous von sehr unterschiedlicher – meist sogar geringer – Qualität sind, ist doch jedem von ihnen zumindest ein angenehmer Gesamtklang der Mittel eigen. So gesehen spiegelt das Werk Guigous in bescheidener Weise wesentlich Züge der französischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts wieder und erscheint dadurch interessant und

schätzenswert. Der malerische Rang Guigous wird jedoch durch seine künstlerischen Hauptwerke aus den Jahren 1860-62 bestimmt, durch die er auch als Vorläufer Cézannes anzusehen ist.

II. Auseinandersetzung in Paris

a) Die Landschaft der Ile-de-France

1862 hatte Guigou Marseille verlassen, war nach Paris übersiedelt und hatte so die Landschaft der Provence mit der der Ile-de-France vertauscht.

Die Landschaft der Ile-de-France ist im Wesentlichen durch die Milde ihres Lichtes und ihrer Farben gekennzeichnet; deshalb wirken die einzelnen Gegenstände in der Landschaft mehr auf Grund ihrer Zeichnung als durch Kontraste voneinander getrennt.

Auch hier waren daher der Malerei die künstlerischen Mittel durch den Charakter der Landschaft vorgezeichnet. Hauptsächlich machte das Fehlen der durch starkes Licht bedingten Kontraste eine besonders sensible Auflösung der Farben in chromatische Töne erforderlich. Peinlich genauer Farnauftrag, durch feine Binnenzeichnung belebt, musste ausserdem die Voraussetzung sorgsam ausgeführter Details in kontinuierlichen Bildraum sein.

Guigou war diese Landschaft fremd und ihre Darstellung bereitete ihm Schwierigkeiten. Das Bezeugt die "Landschaftsstudie aus der Ile-de-France" (Kat. Nr. 33), die einen der wenigen bisher bekannten Bilder aus der Zeit um 1862/1864 ist. Die Studie wirkt akzentlos, düster und stumpf, obwohl sie nicht ganz reizlos ist durch die Winzigkeit hell-aufgetupfter Punkte und Striche, die besonders als Blüten und Gräser kenntlich sind. Guigou hat das Bild nicht von der Helligkeit des Himmels her aufgebaut, sondern von der Dunkelheit der Erde, die farbig sehr eintönig ist. Der scharfe Kontrast, mit dem die Erdfläche vom Himmelsbezirk abgesetzt ist, scheint auf Grund fehlender Lichtstärke nicht ganz gerechtfertigt zu sein. Die Himmelsflächen bleibt daher etwas für sich, wird aber durch die betonte Helligkeit des Weges mit der Erde verbunden.

Die Landschaft, der sich Guigou zutiefst verbunden fühlte, war diejenige der Provence und sie blieb es auch, als er nun in Paris weit von ihr entfernt war. Ihrem Charakter entsprechend musste bei Guigou der Hell/Dunkel-Kontrast wesentlichstes Bildelement und Starkes Licht der Bildinhalt sein. Weil alle seine Themen um denselben Inhalt kreisten, konnte nur die Darstellung von Landschaften ähnlicher Merkmale seiner künstlerischen Fähigkeit voll entsprechen. Umsomehr war es verständlich, dass ihn in Paris starkes Heimweh nach Provence überlief.

So oft es ihm möglich war, reiste er im Sommer von Paris für kurze Zeit in die Heimat zurück. Monticelli begleitete ihn häufig. Beide malten dort vorwiegend in der Gegend von Saint-Paul-de-Durance. Hier entstanden viele Studien Guigous in kleinem Format, wie z.B. das "Ufer der Durance bei Saint-Paul" von 1863 (Kat. Nr. 32). Auffallend an dieser Studie ist, dass weniger die Kontraste als die annähernd gleiche Helligkeit den Bezirken von Himmel und Erde eigen ist. In Anbetracht des mildereren Klangs, der deshalb aus der Studie spricht, ist man geneigt, hier an einen vielleicht unbewussten Einfluss der Landschaft der Ile-de-France zu denken.

Diesen direkt vor der Natur gemalten Studien folgten häufig – nach Rückkehr in Paris – Bilder grösseren Ausmasses, denen Guigou teilweise die Bezeichnung "Souvenir" gab. Vielen dieser Bilder ist gemeinsam, dass das Moment unmittelbar Naturerlebens. Deutlich ist dies der "Erinnerung an die Crau in der Dämmerung" von 1869 (Kat.Nr.54) abzulesen: Himmel und Erde sind in starkem Kontrast gegeben, der aber durch seine Einfältigkeit aller Spannung entbehrt. Ähnlich wie in der "Landschaftsstudie aus der "Ile-de-France"" werden auch hier erst durch die Spiegelung des Abendrots in einem Tümpel Himmel und Erde zusammengeschlossen. Ausserdem entspricht die grössere Kontinuität des Bildraumes mehr nördlicher als südlicher Landschaft, die im Gegensatz dazu hauptsächlich tektonisch bestimmt ist. Neuartig ist auch die Darstellung der Landschaft zur Zeit der Dämmerung, in der die Heftigkeit des Tageslichtes einem mildereren Leuchten weicht, wie überhaupt die Zeiten zwischen Tag und Nacht besonders in der nördlichen Landschaft von langsam zu- oder abnehmen der Wirkung sind.

Vor vielen dieser Bilder aus der Zeit um und nach 1863 gewinnt man den Eindruck, als seien sie nicht–wie die Bilder vordem–durch die Stärke unmittelbaren Naturerlebens zu schneller Vollendung gelangt. Vielmehr macht gerade das Bemühen, neue Eindrücke zu bewältigen, diese Bilder schätzenswert.

b) Beziehung zu Corot

Corot war in der Landschaft Nordfrankreichs (der Ile-de-France), der Normandie und ihrer Farben entsprach aufs tiefste der Milde seines künstlerischen Temperamentes, wie ihm auf seinen zahlreichen Reisen in südlichen und nördlichen Ländern⁴⁵ bewusst geworden war. Umso überzeugender mussten seine Darstellung auf einen Menschen wie Guigou wirken, der selbst künstlerisch eng einer ganz bestimmten Landschaft verbunden war.

In Bezug auf die Landschaft galt Corots Interesse sowohl der idealen als auch der realen Natur, dabei insbesondere dem Phänomen des Lichtes. Die Wurzeln seiner Kunst waren zu einem Teil in den Bildern Poussins, zum anderen in der holländischen Landschaftsmalerei (Ruisdael) zu suchen. Auf Grund dieser Voraussetzung war es möglich, dass innerhalb Nordfrankreichs durch Corot die

Wendung von der gesamteuropäische-heroischen zur naturgebundenen Landschaftsmalerei vollzogen werden konnte.

Seine Kunst war um die Jahrhundertmitte in Paris sehr geschätzt und von grossem Einfluss auf andere zeitgenössische Maler. Auch Guigou konnte sich ihrem Einfluss nicht entziehen.

Von Corots Bildern mit bäuerlicher Staffage, die seit 1850 entstanden waren, soll zunächst "Die Brücke von Mantes" um 1868/80 gemalt, betrachtet werden. In diesem Bild ist alles, was Corot in dieser Epoche beschäftigte, voll entwickelt.

Wie durch ein Netz gleitet der Blick durch Baumstämme hindurch auf die sonnenbeschienene, ferne Brücke. In sechs runden Bögen überquert diese den Fluss und ist von zwei Häusern flankiert. Der Himmel darüber spiegelt seine Helligkeit im Fluss, an dessen schattigem, von Baumstämmen gesäumten, Ufer ein Mann in seinem kleinen Boot sitzt.

Sehr stark betont ist die Bildfläche. Sie ist fest gefügt durch das vordere Ufer und dessen Baumstämme mit zart gezeichnetem Geäst. Zwischen den Baumstämmen ist der weite Bildraum wirksam, der durch die Häuser der Brücke den unwesentlichen Mittelgrund überspringt und sich der Fläche einordnet, hinter der er durch zickzackartig verlaufende Ufer kontinuierlich gebildet ist.

Das Durchblickhafte (Filigran) der Fläche wird durch Farbe und Licht noch gesteigert. Während die Farbe – wie in dem Fall das gedämpfte Saftgrün des vorderen Ufers, das Graubraun der Stämme und dazu das Rot der Mütze des Bootsmannes – die Bildfläche prägt, wird der Bildraum im Wesentlichen durch das Licht gebildet. Farben, die das Licht widerspiegeln, sind hauptsächlich das tonige Ockergelb (das schon durch die Kathedrale von Chartres" von 1830 bei Corot bekannt ist) von Brücke und Häusern sowie das feingestufte Grünblau von Himmel und Wasser. Auch der Mann mit dem Boot ist ockergelb gemalt und zieht dadurch diese „Licht-Farbe“ stark nach vorn, während seine zinnoberrote Mütze ausserdem noch einen Akzent für die Intensität gesättigter Farbe ist. Die verhaltene Kontrastspannung zwischen beiden Farbarten ist damit zu erklären, dass das Licht weniger in Verbindung mit seinem eigenen Schatten als mit der Farbe gegeben ist.

Die Landschaft erscheint als eine natürliche und heimatliche, die in mildes Sonnenlicht getaucht ist. Der Mensch ist ihr in seiner Winzigkeit zugehörig und kaum selbst beseelt. Grosse Stille liegt über allem.-

Der Eindruck solcher Bilder machte sich bei Guigou insofern bemerkbar, als sich seine Auffassung von betont scharfen Kontrasten wandelte und er diese mehr zu verschleifen suchte. Mit Ausnahme der fraglichen „Zwei Wäscherinnen“ von 1862 (Kat. Nr. 26) sind die frühesten Beispiele dafür aus dem Jahr 1863: Das „Ufer der Durance bei St. Paul“ und „An der Durance“ (Kat. Nr. 30,32). In beiden Bildern stossen sie Bezirke von Himmel und Erde nicht mehr in krassem Hell-Dunkel aneinander, sondern sind gestuft einander genähert. Noch stärker ist dies in der „Landschaft von St. André bei Marseille“ (Kat. Nr. 36) – 1865 – oder dem „Weg an der Bucht von Marseille“ – 1866 (ohne Abbildung,

Verzeichnis Nr. 42) der Fall, in denen sogar die Bäume nicht mehr wie schattenhafte Kulissen gegen den Himmel stehen sondern stärker durchlichtet sind. Im Bilde der „Siedlung an der Nerthe bei Marseille“ von 1866 (Kat. Nr. 37) ist auch noch die Farbe mit an der feineren Nuancierung beteiligt. Sowohl die Tonstufungen des Lichtes als auch die der grauen Farbtöne ermöglichen im Bildzentrum einen Durchblick, der ungehindert noch über die Häuser und den beinahe ganz in Licht aufgelösten Baum hinaus in die Weite zu gehen scheint. Durch das sanftere Ineinander gleiten der einzelnen Raumteile ist die Raumkontinuität auf zentralperspektivischer Basis angedeutet, die in Guigous Bildern sonst nicht üblich ist.

Obwohl gerade dieses Bild Guigous besonders stark an Corot denken lässt, soll auch einmal auf die dennoch vorhandenen Unterschiede beider Malweisen hingewiesen werden: In seiner „Brücke von Mantes“ gestaltet Corot den Raum kontinuierlich hinter der priseniumartige⁴⁶ Fläche; dagegen entwickelt Guigou seinen Bildraum durch die mehr einzeln gesehenen Bildgründe, von denen der mittlere durch seitliche Baumgruppen hervorgehoben ist. Bei beiden Malern sind diese wichtigen Bildstellen jeweils noch durch die hier eingeordneten Figuren besonders betont, welches als weiterer Hinweis auf den Unterschied in der Bedeutung von Raum und Fläche bei beiden gelten kann. In Guigous Bild rahmen die Baumgruppen als Schattenkomplex den Lichtkomplex in der Bildmitte, wie es für seine Malweise kennzeichnend ist. Corot dagegen misst dem Schatten weniger grosse Bedeutung bei, deshalb ist bei ihm das Licht mehr in gleichmässigem Rhythmus über das ganze Bild verteilt.

Auch die „Pferdetränke am Ufer der Durance“ von 1869 (Kat. Nr. 55) zeigt weiterhin, dass Guigou die eigene Bildstruktur im Wesentlichen beibehält. Der Einfluss Corots ist in diesem Bild spezielle an den vorderen Sträuchern deutlich, die dem Bildraum vorgeschoben sind, jedoch für die Bildwirkung unwesentlich sind im Gegensatz zum Mittelgrund, in dem auch hier Nähe und Ferne zusammentreffen.

Im Ganzen kann gesagt werden, dass Guigous Auseinandersetzung mit der Kunst Corots eine Harmonisierung seiner Farb- und Lichtwerte zur Folge hatte. Hauptsächlich betraf dies die Durchlichtung der Bäume und die gestufte Tonigkeit der Farbe, von der jeweils ein Lokaltönen vorherrschen sollte: Bei Corot vorwiegend ein Grün, bei Guigou das Blau. Die lichttragenden, ockerrosa Töne sind dagegen beiden gemeinsam, ebenso die Farbakzente, die als Figuren ausserdem noch eine Art Grössenmassstab für die Landschaft darstellen. In diesem Zusammenhang sei auch noch auf das Intime und Schlichte des Motivs beider Maler hingewiesen, das bisweilen an Chardin zurückdenken lässt.

Der Einfluss Corots konnte demnach nicht grundsätzlich das Verhältnis des Hell/Dunkel-Kontrastes zur Farbigkeit in Guigous Bildern ändern. Wenn man vor seinen Bildern also von „sichtbarem Kontrast“ und „unsichtbarer Farbigkeit“ sprechen kann, ist das Umgekehrte bei Corot der Fall. Hierin

mag das sensibelste Berührungsmoment zwischen beiden zu suchen sein, auf Grund dessen Guigou das Elementare seiner Sicht der Anmut von Corots Malerei zu nähern suchte. Ein Bild wie die „Wäscherin mit Strohhut“ von 1871 (Kat. Nr. 73) zeigt, dass Guigou bis zu seinem Tode der Kunst Corots verpflichtet blieb, dass aber auch noch ein ganz entgegengesetzter Einfluss genauso – wenn nicht noch stärker – wirksam gewesen war, nämlich der von Courbet.

c) Beziehung zu Courbet

Sowohl Courbet als auch Guigou hatten Sinn für das Elementare. Die Suche nach der Wahrheit alles Organischen der Natur und ihrer Geschöpfe hatte es beiden ermöglicht, relativ schnell zu eigenen Bildgesetzen vorzudringen und dabei von den herrschenden Malregeln weitgehend unabhängig zu bleiben. Dies war eine der Voraussetzungen ihrer frühen Stilbildung.

Courbet zählte in Paris keineswegs zu den Malern, die geschätzt wurden. Seine Zeitgenossen warfen ihm die Wahl abscheulicher Themen (z.B. das „Begräbnis von Ornans“ von 1850) vor, mit denen er nichts zu sagen hätte und lehnten seine barbarische Malweise ab. Guigou aber stand ihm künstlerisch nahe. Das Ursprüngliche gemeinsamen Sehens zog ihn an und er konnte sich in seiner eigenen Malweise bestätigt fühlen, obwohl die malerischen Mittel beider durchaus nicht alle übereinstimmten.

Courbets Landschaftsstil kommt am reinsten in den Eidern der 60er Jahre zum Ausdruck. Deshalb soll zunächst die „Grotte der Loue“ von 1864 näher betrachtet werden: Über dunklem Wasser wölbt sich eine Grotte, deren Gestein als lebendiger Organismus erscheint.

Sehr einfach ist das Gefüge des Bildes. Der Raum breitet sich aus der Tiefe der Grotte her nach vorn und durchstößt im Bildzentrum die raumhaltige Fläche, die ihm vorgelagert ist. Die Fläche ist durch das helle Gestein der Grotte sowie durch den Schaum des Wassers gebildet und wirkt rhythmisch lebendig. Sie ist aus reinen oder nur geringfügig abgewandelten Senkrechten und Waagerechten zusammengesetzt, für die die linken Holzstufen richtungsweisend sind.

Das Lebendige des Bildes beruht hauptsächlich auf seiner Farb- und Lichtgebung. Das Gestein ist in rosa- und blau-durchsetztem Schiefergrau gemalt. Das Grau des Vordergrundes entwickelt sich aus dem annähernd schwarzen Farbton der Grottentiefe, immer heller werdend durch die Lichteinwirkung. Das Wasser zeigt ähnliche Farbtöne, die aber noch etwas mehr grün- und braundurchzogen sind und ebenfalls verschiedene Helligkeitsgrade aufweisen. Der grüne Farbgehalt des Wassers ist in verdichteter Form als Moos und Farn – die am Gestein wachsen – wiederholt. Daher ist der ganze Farbklang des Bildes fast einheitlich auf Grau bestimmt. Die dargestellten Formen kommen erst durch die Beleuchtungskontraste zum Ausdruck. Für die Stärke der Kontraste ist die Dunkelheit, die am Licht gemessen wird, entscheidend. Das bedeutet, dass der Kernpunkt des Bildes das Schattendunkel ist. Die Farbabasis ist dementsprechend das Schwarz, das mit dem Eindringen

des Lichtes immer lebendiger wird. Das Licht (das auf der Photographie etwas zu stark betont erscheint) hat eine luftige Atmosphäre um sich, die jedoch durch das Stumpfe und Schwere der Farbe nicht zum Ausdruck kommen kann. Deshalb wirkt selbst die helle Farboberfläche nicht durchsichtig, sondern emailleartig⁴⁷. An diesem Eindruck sind die Variationen des Farbauftrags wesentlich beteiligt, die sowohl gemalt als auch gespachtelt und teilweise wie modelliert erscheinen.

Das Motiv der Grotte ist so nahe an den Betrachter herangebracht, dass es weniger in seiner Gesamtheit als durch die Erscheinungsweise seiner Materie wirken kann. Dadurch gewinnt das Klementare der Gesteinsmasse nicht nur an Bedeutung, sondern wird selbst Bildinhalt.

Guigous frühe „Landschaftsstudie mit Kühen“ von 1850 (Kat. Nr. 1) lässt erkennen, dass er in der nahen Sicht des Klementaren Courbet ursprünglich ähnlich war. Nur meinte Courbet dabei lediglich die Materie – wie z.B. in seiner „Grotte“ das Gestein – Guigou jedoch das Atmosphärische in Verbindung mit der Materie. In Guigous (wohl eigenhändigem) Bild „Das Innere des Clédat“ von 1857 (Kat. Nr. 3) scheint der Einfluss Courbets schon bewusster zu sein. Noch stärker ist dies im „Staubecken Saint Vie“ von 1861 (Kat. Nr. 23) der Fall, das-abgesehen von der Courbets Malweise sehr ähnlichen Gesteinsgestaltung – aber auch einen Unterschied beider Maler bezüglich der Auffassung der Kontraste deutlich werden lässt: Bei Courbet ist die Wucht der Dunkelheit, bei Guigou dagegen die Kraft des Lichtes ausschlaggebend für die Bildwirkung. Im Gegensatz zu Guigou, dem Licht und Schatteneindrücke schon durch die provençalische Landschaft deutlich vorgezeichnet waren, bleibt dieses Moment bei Courbet von geringerer Bedeutung. Wenn auch die Gegend bei Ornans – in der Nähe des Jura-gebirges – von ihm bevorzugt wurde und viele seiner düsteren Berglandschaften dort entstanden (wie z.B. der „Felsen von Ornans“ von 1864/65) war er nicht allein durch die Natur sondern mehr noch durch die Malweise der Spanier – insbesondere der Goyas, welcher sowohl Farbhelligkeit und Licht als auch Farbdunkelheit und Schatten voneinander trennte – hinsichtlich der Dunkelheiten inspiriert. Die Dunkelheiten entsprachen überhaupt seinem Künstlerischen Wesen, das ihn in Paris neben Corot und den Barbizonern ziemlich isoliert bleiben liess. Nur dem aus Marseille stammenden Daumier⁴⁸ mag er in dieser Hinsicht künstlerisch näher gestanden haben, der in seinen Gemälden unzweifelhaft der provençalischen Landschaft verpflichtet blieb⁴⁹. Deshalb ist der Gedanke nicht ausgeschlossen, dass die von Daumier aus dem Charakter der provençalischen Landschaft gewonnene Schärfe der Kontraste von Courbet aufgenommen wurde und von hier aus bestärkend auf die provençalische Landschaft gewonnene Schärfe der Kontraste von Courbet aufgenommen wurde und von hier aus bestärkend auf die provençalische Landschaftsmalerei Guigous zurückwirkte.

Umso naheliegender mussten daher Courbets Dunkelheiten für Guigous Interesse sein und es ist denkbar, dass er schon während seines ersten Aufenthaltes in Paris starke Impulse von Courbets Malerei empfing. Zeugnisse dafür sind – abgesehen vom „Inneren des Clédat“ von 1857 – der „Hafen

von Marseille bei Sonnenuntergang“ von 1863 und die „Landschaftsstudie aus der Ile-de-France“ von 1862/64 (Kat. Nr. 3, 28, 33). Diese Bilder sind mehr vom Schattendunkel her gemalt, während sonst bei Guigou der Lichtreflex massgebend ist. Bei den Abbildungen der Kat. Nr. 3 und 28 sei noch bemerkt, dass die vom Schatten ausgehende Bild Komposition jeweils nicht allein durch das Motiv hergeleitet werden kann. Die dargestellten Dinge sind selbst Schattenformen (ähnlich den Baumsilhouetten, wie z.B. im „Wäscherin“-Bild von 1860, Kat. Nr. 13), in deren Flächengefüge das Licht freirhythmisch eingeordnet ist. Bei Courbet dagegen könnte man eher sagen, dass Licht und Schatten insgesamt mehr der Fläche als dem Raume dienen.

Diese Beispiele Guigous lassen zunächst hauptsächlich seine instinktiv-künstlerische Nähe zu Courbet erkennen. Nach 1864 tritt in Guigous Bildern vorübergehend – aber ganz entschieden – der Einfluss Corots stärker hervor; deshalb ging auch das Kapitel über Guigous Beziehungen zu Corot diesem voraus.

Etwas von der Courbethaften Farbschwere haftet jedoch seiner Malerei an und kommt in mehreren Bildern von 1869 ganz stark zum Ausdruck. Hier erst setzt bei ihm die völlig bewusste Auseinandersetzung mit Courbets Kunst ein: Ein Vergleich der „Promenade am Ufer der Durance“ (Kat. Nr. 64) mit Courbets „Am Meer“ von 1865 zeigt ausser der Ähnlichkeit der Farbschwere noch die der Rückengestalten wie überhaupt der ganzen Bildstimmung, wenn auch die fernen Bäume in Guigous Bild weiterhin etwas an Corots Malweise erinnern. Die Überlagerung beider Einflüsse kommt bei Guigou ferner in seinem Bild „Chinchon-Tal der Ile-sur-Sorgue“ von 1869/70 deutlich zum Ausdruck, während gleichzeitig in anderen Bildern der Einfluss Courbets bereits dominiert:

Ein Vergleichspaar dafür bilden Courbets „Landschaft“ von 1865 und Guigous „Landschaft von Saint-André bei Marseille“ von 1869 (Kat. Nr. 61), besonders in Anbetracht der jeweiligen Bergsilhouetten, die gegen lichtstarken Himmel abgesetzt sind. Im Gegensatz zu Guigou ist jedoch bei Courbet das Licht mehr als ein diffuses anzusprechen, das der Realität der Natur etwas entrückt wirkt zugunsten des Erscheinungshaften. Das zeigt noch deutlicher die Gegenüberstellung seiner „Felsenschlucht“ von ca. 1867 mit Guigous „Tümpel“ von 1869 (Kat. Nr. 62). In Courbets Bild entsteht der Eindruck mehrere Lichtquellen (je einer im Vorder- und Hintergrund), die sich nicht zusammenschliessen. Deshalb besitzt das Bildlicht bei Courbet nicht die raumschaffende Kraft, die bei Guigou von so grundlegender Bedeutung ist.

Abschliessend soll noch darauf hingewiesen werden, wie sehr Guigou bemüht zu sein scheint, den Einfluss Courbets zu überwinden und zu seinem eigenen Stil zurückzufinden. Als Beispiel sei ein Bild aus seinem letzten Lebensjahr (1871) angeführt, die „Wäscherin mit Strohhut“ (Kat. Nr. 73) das strenge Profil der Wäscherin ist gut vergleichbar mit demammerschwingenden Mann in Courbets „Steinklopfen“ von 1851. Das Gemeinsame und Besondere beider Gestalten liegt darin, dass sie dem jeweiligen Bild eine betonte Breite⁵⁰ geben (die nur ein viel geringeres Mass in Guigous Bild besitzt)

und dabei eine räumliche Flächenschicht vor den dahinter befindlichen Bildraum legen. Der Bildraum weist aber auch nochmals auf den grundsätzlichen Unterschied beider Malweisen hin: Bei Courbet ist der mächtige Raum im Wesentlichen durch den steintragenden Mann zentralperspektivisch gebildet – bei Guigou dagegen ist die freirhythmische Beleuchtungsperspektive entscheidend, die den Bildraum über die realen Bildgrenzen hinauswachsen lässt.

III. Die letzte Zeit

a) Reisen nach Algerien

Von Paris aus hatte Guigou gegen 1866 und auch 1868 mit seinem Freund Auzende Reisen nach Algerien unternommen. Eine Reise nach Afrika stellte um diese Zeit keine Besonderheit mehr dar. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts war sie an Stelle der sonst üblichen Italienreise getreten⁵¹ und durch Delacroix seit 1832 zu einem festen Begriff geworden. Delacroixs Afrika-Erlebnis hatte in seinen Bildern durch starke, lichtbestimmte Farbkontraste bei zurücktretender Handlung Ausdruck gefunden. Ein Bild wie die „Judenhochzeit in Marokko“ von 1839 kann als Beispiel dafür dienen.

Durch die Gegenüberstellung dieses Bildes und Guigous „Spahi-Studie“ von 1870 (Kat. Nr. 67) ist der Gedanke naheliegend, dass Guigou Delacroixs Bild gesehen hat. Das Hochformat von Guigous Bild fordert besonders zum Vergleich mit dem Mittelteil des Delacroix'schen Bildes auf. Hier fällt das Licht des Bildes in ähnlicher Weise durch einen schmalen Schacht in den Hof ein wie bei Guigou in den engen Raum. Das Licht trifft in beiden Fällen die kahle, helle Wand sowie die weiss und rot gekleideten Gestalten davor. Dem äusserst lebendigen Grün der schmalen, hohen Tür in Delacroix's Bild entspricht das tiefe Königsblau des aufgehängten Uniformmantels im Bilde Guigous. Beide Töne bedeuten jeweils ein farbliches Äquivalent für das Licht, das als ein „Natürliches“ in südlicher Stärke gegeben ist. Das Licht und die lebendige Farbe übertönen jegliche Handlung in beiden Bildern.

Für Guigou ist ein Hinweis auf Afrika nicht allein durch das Bild Delacroix's möglich gewesen. Auch durch Loubon, der während seiner Pariser Zeit Delacroix nahegestanden und selbst ein Bild wie das der „Afrikanischen Jäger“⁵² gemalt hatte, kann Guigou mit dem Thema der afrikanischen Landschaft in Berührung gekommen sein⁵³. Abgesehen davon ist es aber auch denkbar, dass Guigou sein Landschaftserlebnis der Provence über das Mittelmeer hinaus bis auf das benachbarte Afrika zu erweitern suchte. Vor allem deshalb, weil dort annähernd gleich starkes Sonnenlicht ähnliche Kontraste hervorrufen musste, zumal bei weitgehender Übereinstimmung von Bodenbeschaffenheit und Klima des provençalischen wie insbesondere auch des algerischen Küstengebietes. Beiden ist vorwiegend steilabfallendes Ufer gemeinsam. Dahinter befindet sich ebenso in Algerien eine steppenartige Hochebene mit Salzsümpfen zwischen wild zerklüfteten Felsen. Der grundsätzliche

unterschied beider Gebiete liegt nur in der viel grösseren Weiträumigkeit Afrikas begründet, die sich auch im Ausmass des Gebirges zeigt. Die Abgeschlossenheit enger Täler – wie in der Provence – steht im Gegensatz dazu.

Eines der wenigen, bisher bekannten Bilder Guigous, die die algerische Landschaft zum Motiv haben, ist dasjenige der „Grossen Pinien, Erinnerung an Algier“ von 1866 (Kat. Nr. 43). Das für Guigou Ungewöhnliche an diesem Bild ist das starke Dominieren des Himmels und der Pinien gegenüber der Erde. Die Erde ist nicht mehr in der gleichwertigen Bedeutung mit dem Himmel gesehen, wie es in früheren Bildern – z.B. der „Sonnenschirmpinie“ von 1861 (Kat. Nr. 20) – der Fall war. Hier scheint die Erde, aus der heraus die Pinie gewachsen ist, gleichsam von ihr beschirmt zu werden vor starkem Sonnenlicht. Dagegen ragen im Bilde der „Grossen Pinien“ (Kat. Nr. 43) die Bäume in den Himmel hinein. Die Erde ist weniger wirksam als offene Weite dargestellt. Das Sonnenlicht flutet ungehindert über sie hin und scheint aus den dunklen Pinien seine Farbkraft zu saugen.

Wie gering die Bedeutung der Erde in Guigous Bildern jetzt wird, kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass sie nicht länger in Nahsicht sondern in Fernsicht gegeben ist. Dies zeigt ein Bild wie die „Karawane von St.Maries-de-la-Mer“ von 1866 (Kat. Nr. 44), das mit seinem hohen, lichtvoll weiten Himmel und der vom Betrachter weit abgerückten, flachen Erde den Eindruck wüstenhafter Verlassenheit erweckt.

Auch andere, um 1866 und vor allem später entstandene Bilder Guigous, die nicht die algerische Landschaft zum Thema haben, bezeugen nicht den nachhaltigen Eindruck der Weite und auch des Küstenhaften, den Guigou ohne Zweifel auf diesen Reisen gewonnen haben muss. Seinen Themenkreis erweiterte er entsprechend vom gleichen Zeitpunkt ab auch noch auf weite Fluss- und Küstenlandschaften, wie z.B. die „Umgebung von Marseille“ von 1866 (Kat. Nr. 42), die vorstellungsmässig den Gedanken bis zur afrikanischen Küste hinüberspielen lässt. Andere Beispiele sind: der „Caronte-Teich bei Martigues“ von 1869 oder die „Bucht von Martigues“ (Kat. Nr. 60, 57) und die „Drei Wäscherinnen“ aus demselben Jahr (Kat. Nr. 59). Allen diesen Bildern ist eigen, dass sie infolge ihrer hohen Himmel und lichtvollen Weite den ganzen Landschaftsraum erfassen, der hier weniger wie vordem über die realen Bildgrenzen hinausstrebt (vgl.auch das Aquarell „Teichufer von Berre“ von 1871, Kat. Nr. 71).

Dies besondere Moment der Weite ist ferner allen den Bildern abzulesen, die an Stelle tektonischer Felsen oder lichtspiegelnden Wassers lediglich flache Ebenen zum Motiv haben, wie sie die Gegenden der Camargue und der Crau bieten. Beispiele sind: Der „Weg in der Ebene“ von 1869 oder die „Feldarbeit bei Limours“ von 1871 (Kat. Nr. 53, 72). Das neu hinzugekommene Motiv der flachen Landschaft zielte aber ausserdem noch auf eine Ablenkung hinaus, die Guigou durch Einflüsse nordfranzösisch-impressionistischer Malerei erfahren sollte.

b) Die Intensität fremder Einflüsse (Zusammenfassung von II III)

Sowohl die Eindrücke der algerischen Reise als auch die Auseinandersetzungen mit Corot und Courbet hatten dazu geführt, dass Guigou den Schwerpunkt seines Interesses von der durch Licht und Schatten bestimmten Bildstruktur hinweg mehr auf das Erscheinungshafte von Licht und Farbe verlegte. Hierfür sind besonders die Bilder aus seinem letzten Lebensjahr (1871) kennzeichnend. Das „Segelboot an der Küste von Marseille“ (Kat. Nr. 82) lässt erkennen, dass an Stelle des Schattendunkels die Farbe getreten ist und dass auch das Licht in verstärkter Masse als heller Farbwert erscheint. Durch das Überwiegen der Farbe im Bild wird dem Licht die Möglichkeit entzogen, auf Grund der Beleuchtungsperspektive den übergreifenden Raum zu bilden, wie es in früheren Bildern der Fall war. Der Bildraum ist vielmehr in sprunghafter Zentralperspektive- vom vorderen Felsen zum Schiff und von hier zurück zu m hinteren Felsen abzulesen. Die perspektivischen Grössenkontraste, durch die alle einzelnen Bildformen spannungsvoll aufeinander bezogen sind, lassen das Bild ganz in sich selbst ruhen. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass das Licht völlig richtungslos in die Farbe aufgenommen und über das ganze Bild gleichmässig verteilt ist. Eine solche Malweise lässt den Gedanken an die impressionistischen Bestrebungen dieser Zeit wach werden. Wenn man daher Guigous Bild mit Monets Pastell „Meeresküste mit gestrandetem Schiff“ von ca. 1870/75 vergleicht, wird die ähnliche Sicht des Erscheinungshaften bei gleichartigen Kompositionsgesetzen von Raum und Fläche deutlich.

Auch der Vergleich von Guigous „Thunfischerei nahe der Stadt“ von 1871 (Kat. Nr. 81) und Monets „Küste bei Dieppe“ von 1882 kann ähnliches aussagen. In diesem Bild hat ausserdem der Vordergrund – von welchem kontinuierlicher Tiefenraum ausgeht – an Bedeutung gewonnen. Die Nabsicht des Vordergrundes ist noch durch lebendige Pinselhandschrift verstärkt und dadurch besonders vorausweisend auf Monets Malweise. Es kommt hinzu, dass in diesem Bild Guigous das Licht auch stärker von der Farbe aufgesogen ist: Vorwiegend im duffen Himmelsblau und dem der Küste eigenen Violett, das dem opalisierenden Farbklang von Monets Bild nahesteht.

Die Betonung des Erscheinungshaften durch mehr und mehr lockere Pinselführung kommt in Guigous „Hohlweg in der Vaucluse“ von 1871 (Kat. Nr. 83) zum Ausdruck. Auch hierin scheint er also vorauszuweisen auf Monet, dessen Bild „Monets Garten in Vétheuil“ von 1880 zum Vergleich sehr geeignet ist. Ein Unterschied beider Malweisen besteht aber darin, dass Guigou die gegenständlichen Formen nicht – wie Monet – in vergleitende Flächen⁵⁴ von Hell und Dunkel auflöst, sondern dass er sogar den Schattenflächen die aus den Frühwerken her bekannte, fester umrissene Form gibt. In diesem Zusammenhang könnte eher der Gedanke an Van Gogh (insbesondere dessen Bild „Blick auf Arles“ von 1889) auftreten, wie das schon bei Guigous früherem Bild, der „Landschaftsstudie aus der Ile-de-France“ von 1862/64 (Kat. Nr. 33) – wenn auch noch unausgesprochener – möglich war.

Durch den Einfluss Grésys scheint Guigous Malweise auch der Pissarros und Sisleys zunächst nahe. Dies bezeugen vorwiegend deren etwa gleichzeitige Bilder, wie Pissarros „Telegraphenturm in Montmartre“ von 1863 und Disleys „Blick auf Montmartre“ von 1863 und Sisleys „Blick auf Montmartre“ von 1869 im Verhältnis zu Guigous „Kloster Saint Symphorien“ oder dem „Dorf der Caucluse“, (Kat. Nr. 68, 70), die beide 1870 entstanden. Dasselbe ist ebenso bei Strassenbildern – wie Pissarros „Gisors-Weg vor Pontoise“ von 1866 und Sisleys „Strasse“ von 1873 (keine Abbildung)-deutlich, auch wenn hier – gemessen an Guigous „Garten“ von 1857 (Kat. Nr. 2) oder den „Letzten Häusern“ von 1871 (Kat. Nr. 74) – weniger grosse Spannungen zwischen den Tiefenzügen und der Breitrichtung der Bilder vorhanden sind. Die Stilunterschiede kommen bei Gegenüberstellungen der Abbildungen Nr. 18 und 124 oder der Abbildungen Nr. 29 und 136 noch stärker zum Ausdruck. Der erstere Vergleich- Guigous „Küstensiedlung bei Marseille“ von 1861 (Kat. Nr. 18) und Pissarros „Umgebung von Louveciennes im Sommer“ von 1870 – zeigt neben dem Erscheinungshaften, das den Bäumen beider Gemälde eigen ist, dass Guigou sein Bild in festen Komplexen von Licht und Schatten aufbaut, während dasjenige Pissarros in Farbe und Licht aufgelöst ist (vgl. Hierzu auch noch Guigous „Ansicht von St. Saturnin-les-Apt“ von 1867). Ähnliches ist beim zweiten Vergleich – Guigous „Gutshof Constantin“ von 1863 (Kat. Nr. 29) und Sisleys „Moret oberhalb Loing bei Morgensonne“ von 1888 – festzustellen, in dem der Unterschied beider Malweisen noch durch Sisleys Nahsicht des locker gemalten Laubes unterstrichen wird.

Die künstlerische Nähe Guigous zu Monet, Pissarro und Sisley (mit denen vielleicht sogar noch Seurat genannt werden könnte) ist jedoch nur als eine unwesentliche zu bezeichnen. Guigou hat an deren eigentlichen impressionistischen Bestrebungen im Wesentlichen nicht mehr teilgenommen.

Das Erscheinungshafte von Farbe und Licht sowie die Aufhellung der Farbe stehen bei Guigou vielmehr in direktem Zusammenhang, auf die auch Monet, Pissarro und Sisley zurückgriffen. Hierdurch war ein gemeinsamer Anknüpfungspunkt gegeben, von dem aus sowohl Guigou als auch die „Impressionisten“ im Einzelnen ganz verschiedene Wege beschritten.

Guigou malte die Natur in ihrem Sein, auch wenn ein Schleier des Erscheinungshaften in seinen Bildern darüber lag. Dieser Schleier verdankte besonders in der letzten Zeit seinen eigenen Stil, den er in den ersten 60er Jahren errungen hatte und der ihn befähigte (wie noch gezeigt werden soll), Cézanne voranzugehen. Guigou fand nicht zu seinem ursprünglichen Stil zurück. Die Intensität fremder Einflüsse konnte für ihn – auch wenn diese seinem künstlerischen Wesen nahelagen (wie z.B. die Courbets) – keine Läuterung bedeuten, weil er sie nicht zu überwinden vermochte. Der Vorzug aller dieser Bilder ist deshalb in der schlichten Offenheit zu suchen, mit der er um die Wiedergewinnung der eigenen Stillklarheit ringt.

Dritter Teil: Die provençalische Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Vorbemerkung

Von der provençalischen Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind nur deren Hauptträger, Cézanne und Van Gogh, in diesem Zusammenhang wichtig. Alle übrigen Maler⁵⁵, die auf Reisen in die Provence kamen und dort nur einzelne Landschaften malten – die nicht charakteristisch sind für die Provence – haben für die vorliegende Arbeit keine Bedeutung.

A)Cézannes Synthese der nord- und südfranzösischen Landschaftsmalerei

I. Seine frühen Landschaften⁵⁶

Von Cézannes frühen Bildern soll zunächst die „Landschaft“ von 1860/65 betrachtet werden:

Grelles Sonnenlicht fällt schräg auf einen Weg, der von Felsen und dunklen Bäumen umschlossen ist. Die Bäume bleiben vom Licht wie unberührt; ebenso die Felsen, die sich im Kontrast dazu mit den Bäumen zusammenschliessen und durch ihre Helligkeit dem beleuchteten Weg anliegen.

Der Bildraum kommt sowohl durch den perspektivisch verlaufenden Weg als auch durch die Luftperspektive zum Ausdruck. Er wird durch Schlagschatten in einzelne Raumabschnitte zerlegt, die den Mittelgrund betonen und in der Fläche eine freie Ordnung von Hell und Dunkel bilden. Das Flächengefüge ist dabei vorwiegend waagerechter und senkrechter Art.

Der dunkle und schwere an Courbets Farbe erinnernde Farbklang des Bildes ist im Wesentlichen durch das Grauschwarz der Schlagschatten, das dunkle Saftgrün der Bäume sowie des dazu kontrastierenden, stark weisshaltigen Ockers von Weg und Felsen erwirkt. Der Ockerton ist am Weg ausserdem noch rosa, am Felsen dagegen grau durchsetzt. Wichtiger als die Farbe ist für den Eindruck des Bildes aber das Licht. Der Lichtreflex bleibt hauptsächlich auf den Weg beschränkt. Nur ganz schwach ist er an den Baumstämmen und dem Umriss der Baumkronen erkennbar, während der rechte Felsen dagegen als blosse Helligkeit lediglich im Gefolge des Lichtreflexes erscheint. – Im Dunkel des Weges wirkt der Lichteinbruch sehr unvermittelt, besonders dadurch, dass die Baumkronen merkwürdigerweise kaum davon berührt werden. Umso spannungsvoller stehen Licht und Schatten nebeneinander und bedingen sich gegenseitig im Bildgefüge. Der Schlagschatten ist den Bäumen zugeordnet. Dagegen lässt der anhaftende Schatten – in der Gestalt von Himmel und der Baumkronen – mehr den Eindruck von Dunkelheit zu, die der Helligkeit des Felsens wirkungsmässig adäquat ist.

Ausserdem wirkt die Farbe auch noch durch die frische, lockere Technik des Auftrags. Dadurch ist das Impulsive der Kontraste gesteigert und der heftige Charakter von Licht und Schatten sowie das lebendig „Gewachsene“ der Bäume und Felsen entschieden betont. Die Stärke des Beleuchtungscontrastes und das Stumpfe der Farbe übertreffen dabei sogar den eigentlich saftigen

Eindruck der Bäume und lassen die Landschaft insgesamt mehr als eine trockene, spröde und damit als eine provençalische erkennen.

Beim Vergleich dieses Bildes mit Guigous „Wäscherin“ (oder dem „Staubecken St. Vic“, Kat. Nr. 13, 23) wird die Ähnlichkeit der stark kontrastierenden Licht- und Schattenkomplexe deutlich, die in der Wirkung die Farbe des Bildes überwiegen. Ein Unterschied besteht nur darin, dass Cézanne die jeweiligen Komplexe noch stärker verdichtet, sowohl hinsichtlich der Form als auch der Farbe. Sonst jedoch ist der durch Schatten eingeengte und über die realen Bildgrenzen hinausstrebende Bildraum beiden Gemälden eigen. Durch diese Art der Bildraumgestaltung wirkt die Beleuchtungs- und Luftperspektive in den einzelnen Raumteilen besonders stark. Beide Bilder stimmen ferner in der Nachsicht des Dargestellten, durch die das Wesen der Dinge an Bedeutung gewinnt, überein.

Die Unterteilung des Bildraums zeigt – bei besonderer Betonung des Mittelgrundes – auch ein weiteres Bild Cézannes, die „Wegbiegung in der Provence“ von 1867/70: Hier ist die Unterteilung aber weniger direkt durch Licht und Schatten als durch deren scharfen Konturen erreicht. Der Bildraum wirkt dadurch in die Fläche hochgeklappt, während gleichzeitig der Beleuchtungseindruck zurückgedrängt ist. Sogar der vordere Weg erscheint – trotz der Bergsilhouetten – lediglich als Helligkeit und ist darin dem Felsen im vorerwähnten Bild Cézannes verwandt. Demgegenüber hat hier der Kontur an Bedeutung gewonnen. Beim Vergleich dieses Bildes mit Guigous „Weg an der provençalischen Küste“ von ca. 1861 (Kat. Nr. 19) ist festzustellen, dass bei beiden die Unterteilung des Bildraumes zugrunde liegt. Ein Unterschied besteht nur darin, dass Guigous komplexe Farbdunkelheiten eine Folge des Lichtes sind, während Cézannes Farbe Licht und Schatten zu überwinden sucht und von deren Kontrasten scheinbar nur die starken, für seine Bildstruktur so wichtigen Konturen beibehält.

Noch stärker kommen die Konturen als Mittel zur Raumunterteilung in Cézannes Bild „Der Bahndurchstich“ von 1867/70 zur Geltung:

Im Bildzentrum ist ein Bahndurchstich dargestellt, der das Bild teilt und gleichzeitig zusammenhält. Diesem Eindruck entspricht der Bildraum, der aus einzelnen Raumteilen besteht: Dem Vordergrund mit der Gartenmauer (des „Jas de Bouffan“), links dem Haus auf der Böschung und gegenüberliegend dem vom Mont Ste.Victoire „berhöhten“ Abhang. Alle diese Teile beziehen sich auf den Bahndurchstich, der den Mittelgrund betont. Deshalb sind die Raumteile nicht in perspektivischer Kontinuität gegeben, sondern übereinander geschichtet und vom übergreifenden Himmel zusammengeschlossen. Diese Schichtung der Raumteile lässt die Fläche wie gemauert erscheinen.

Sie besteht aus Hell/Dunkel-Kontrasten, die sich vorwiegend waagrecht übereinander schieben und durch die Kurve des Bahndurchstichs zusammengefasst sind.

Die Kontraste des Bildes sind weniger von der Beleuchtung als von der Farbe abhängig. Im Wesentlichen hält das rotbraun- und gründeretzte Dunkelgrau des Bahndurchstichs das

Gleichgewicht zum Himmelsblau, das dem Horizont zu fast ganz weiss aufgehellte ist. Abgesehen vom terraroten Dach schliesst sich das Haus durch seine weissgelbe Wand der Helligkeit des Himmels an. Dagegen hebt sich der St. Victoire blauviolett vom Himmel ab, während im gelbgrünen Vordergrund das Braun der Mauer – das auch die grünen Sträucher der Abhänge durchwirkt – die Dunkelheit des Bahndurchstichs vorbereitet.

Die Beleuchtung ist in Gestalt von aufgehellter Farbe nur an Himmel, Haus und Berg zu erkennen. Beim St. Victoire ist ausser den rosa Lichtreflexen noch der Kontur von Bedeutung, der linear mit den Angrenzungen der Mauer und des Bahndurchstichs in Verbindung steht. Daher scheinen auch hier die Beleuchtungskontraste hauptsächlich durch die betonten Konturen der dargestellten Formen ersetzt zu sein.

Vergleicht man dies Bild Cézannes mit Guigous „Roquevaire“ von 1861 (Kat. Nr. 16), wird das gemeinsame der vom Bildzentrum ausgehenden Raumgestaltung sowie des auf die Häuser beschränkten Lichtreflexes offensichtlich. In beiden Bildern übertönt die Farbe das Licht. Ein Unterschied besteht aber darin, dass Guigous Bildgedanke – siehe die Schattensilhouetten der Bäume! – trotzdem das Licht ist, während bei Cézanne dem Bilde durch farbige Konturen wohl mehr die Vorstellung vom Farbwert alles Dargestellten zugrunde liegt. In diesem Zusammenhang ist gleichfalls Cézannes „Landschaft mit Wassermühle“ von 1871 (keine Abbildung, Venturi Nr. 48) zu nennen, die besonders kompositionell dem Roquevaire-Bild Guigous nahesteht.

Durch die Vergleiche früher Landschaften Cézannes mit einigen künstlerischen Hauptwerken Guigous konnte – unabhängig von deren Qualitätsunterschied – gezeigt werden, dass beider Bildstrukturen annähernd übereinstimmen, während die Behandlung von Farbe und Licht insofern von einander abweicht, als der Beleuchtungskontrast bei Guigou durch farbige Konturen bei Cézanne abgelöst ist. Weitere frühe Beispiele reiner Landschaften Cézannes, wie z.B. die „Flusswindung“ oder die „Landschaft“ – beide von 1865/67 (keine Abbildungen, Venturi Nr. 34 und Nr. 37) – bestätigen jeweils das Gesagte. Das gleiche gilt auch für Landschaften mit figürlichen Darstellungen, von denen die „Mittagsrast am Wasser“ von 1872/75, die der „Angelpartie“ aus der gleichen Zeit (keine Abbildung, Venturi Nr. 230) nahesteht, genannt sein soll. Abgesehen vom Eindruck der Landschaftsenge, die für die Provence typisch ist und hier weniger durch die Konturen als durch die an Daumier (vgl. dessen „Sancho Sansa unter dem Baum sitzend“) erinnernden Baumsilhouetten unterstrichen wird, kommt auch in diesem Bild die flächig geschichtete Raumteilung deutlich zur Geltung. Die Figuren ordnen sich dabei der strengen Bildstruktur ein, beleben diese und unterstreichen noch den Eindruck der mittäglich heissen Landschaft. Ein Blick auf Guigois „Wäscherin“ von 1860 (Kat. Nr. 13) lässt schliesslich noch einmal – trotz des Qualitätsunterschiedes – die stilistische Nähe beider Maler erkennen.

II. Die Tektonik der provencalischen Landschaft als Bildstruktur

Die annähernde Übereinstimmung des Bildaufbaus bei Cézanne (besonders in dessen frühen Landschaften) und Guigou wurzelt in der künstlerischen Verbundenheit beider mit der provencalischen Landschaft. Charakteristisch für die provencalische Landschaft sind die tektonischen Bergzüge, die den Landschaftsraum vielfach in einzelne, kleine Felsenbecken unterteilen. Auch durch den Terrassenbau an den Hängen und die Zypressenreihen in der Ebene wirkt die Landschaft tektonisch reich gegliedert und eingeeengt, nur der hohe Himmel spannt sich unendlich weit über ihr. Die durch das Mittelmeerklima bedingten, starken Kontraste von Licht und Schatten bestärken noch den Eindruck dieser Raumunterteilung (vgl. die einleitende Betrachtung, S.5 ff).

Ähnlich Guigou hat auch Cézanne die provencalische Landschaft durchstreift und unmittelbar vor der Natur gemalt. Monticelli, der schon mit Guigou dort gewandert war, begleitete nach dessen Tode auch Cézanne häufig auf diesen Maltouren. Durch den Verkehr mit Monticelli – dessen malerischer Einfluss sich bei Cézanne in Bildern wie z.B. der „Lichtung“ von 1867/71 (keine Abbildung, Venturi NR. 43) bemerkbar machte – könnte es sein, dass Cézanne Kenntnis von der Malerei Loubons und Guigous gehabt hat. So ist es denkbar, dass die Tektonik der provencalischen Landschaft, die durch Guigou bildmässige Gestaltung erhielt, in Cézannes Malerei zum sublimen Stilmittel wurde. Der Vergleich von Guigou's „Roquevaire“ (Kat. Nr. 16) mit Cézannes „Provencalischer Landschaft“ zeigt das Gesagte noch besonders deutlich.

Dorival bemerkt in seinem Cézanne-Buch, dass „dieser Hand zur Konstruktion weit zurückreicht. Er war allen Meistern der Provence eigen, und man kann bis auf die frühen Meister des 15. Jahrhunderts, einen Enguerrand Charonton und Nicolas Froment, zurückgehen. Selbst ein Puppet hat, möge er noch so barock gewesen sein, als guter Bildhauer seiner Malerei architektonische Formung angeheißen lassen. Und dieselbe Gabe besitzt eineinhalb Jahrhunderte später auch Damier, wie man ihr ebenso auch in den klargegliederten und festgefühten Landschaften eines Loubon oder Guigou begegnet. Diese dem Wesen ihrer Landschaft entsprechende Tradition der Malerei in der Provence kam den künstlerischen Zielsetzungen und Anlagen Cézannes entgegen.“

Die im vorangegangenen Kapitel aufgeführten Vergleiche früher Landschaften Cézannes mit künstlerischen Hauptwerken Guigous aus der Zeit von 1860/62 zeigten, dass beiden vorwiegend die Gliederung des Landschaftsraumes im Bilde wichtig war. Bei Cézanne wurde ausserdem deutlich, dass in seiner „Landschaft“ von 1860/65 im Wesentlichen die Kontrastspannung zwischen Licht und Schatten an der Untergliederung des Bildraumes auf der Basis des Schattens teilhatte, ähnlich wie auch in der „Landschaft in der Provence“ von 1878/83 (keine Abbildung, Venturi Nr. 506) oder im „L'Estaque-Bild“ von 1878/83 (keine Abbildung, Venturi Nr. 294, unter dem Titel „L'Estaque, Le village et la mer“). In den vermutlich etwas späteren Bildern, der „Wegbiegung in der Provence“ und den „Bahndurchstich“, ist dagegen der Eindruck der Beleuchtung dem des farblichen Hell/Dunkels

gewichen, das – ebenso wie in der „Mittagsrast am Wasser“ – für die Unterteilung des Raumes massgeblich ist. Während vom starken, provencalischen Licht und seinem entsprechend starken Schatten bei Cézanne nur die Kontrastspannung des Hell/Dunkels mit betonten Farbkonturen erhalten zu bleiben scheint, wird die Tektonik der provencalischen Landschaft bei ihm zur Bildstruktur, die grundlegend für alle seine späteren Werke ist. In diesem Zusammenhang könnten auch viele der Strassenbilder von 1879 bis 1882 sowie die Darstellungen des Pont Ste. Victoire, der Steinbrüche, Stillleben, der Badenden und Kartenspieler aus den Jahren 1885 bis 1900 als Beispiele genannt werden. In diesen Bildern löst sich aber allmählich die Bildstruktur ganz von der Unmittelbarkeit des natürlichen Landschaftserlebnisses los und wird mehr und mehr zu freikünstlerischer Schöpfung.

Nur die Stillleben scheinen durch die Eigenart ihres Bildbaus der Tektonik der provencalischen Landschaft innerlich noch am nächsten zu bleiben. Als eines der schönsten Beispiele dafür sei das „Stillleben mit Zwiebeln“ von 1895/1900 (keine Abbildung, Venturi Nr. 730) erwähnt.

III. Farbe und Licht als Einheit

Cézanne hatte demnach seine neuartige Bildstruktur schon frühzeitig aus der Tektonik der provencalischen Landschaft gewonnen. Hinsichtlich des damit in Verbindung stehenden Lichtphänomens bedurfte es bei ihm dagegen noch einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der nordfranzösischen Landschaftsmalerei, die insbesondere durch Monet und Pissarro für ihn wichtig war. Abgesehen von Bildern wie „Das Haus des Dr. Gachet in Uvers“ von 1873 und der „Baumlandschaft“ von 1875/77 (beide keine Abbildungen, Venturi Nr. 146 und NR. 169), deren Farbklang mehr an Courbet erinnert, soll deshalb von den in dieser Welt entstandenen Landschaften „Die Seine bei Beroy“ von 1875/77 bezüglich Farbe und Licht betrachtet werden. Ein hoher, wolkenunterteilter Himmel wölbt sich über Fluss und Ufer. Dabei ist der Bildraum durch Schiffe, Karren, Menschen und Pferde in einzelne Bildraumteile zerlegt, die das Himmelsblau zusammenhält. Das Bild, in dem sich das Flussufer durch grösseren Formenreichtum vom Himmelsbezirk abhebt, wird im Wesentlichen durch zwei Farben bestimmt, die ineinander dringen und dabei vielfältig nuanciert sind: Das Himmelsblau und das Terragelb des Ufers. Beide Farben sind in sich so lebendig gestaltet, dass keinerlei Handlung sonst im Bild von Bedeutung sein kann. Alles ist ganz ruhig geordnet, bis auf die Farbe, die in sich belebt ist.

Das Blau des Himmels, das von dem des Wassers durch eine ferne Brücke abgesetzt ist und sich in allem Dargestellten wiederholt, bewirkt alle räumliche Gewalt, die dem Bilde eigen ist. Der räumliche Eindruck entsteht dadurch, dass das Blau an den Rändern der gelblich- und terraweissen Wolkenschraffierungen besonders verdichtet und in sich daher dynamisch wirkt. Vor allem deshalb, weil das Licht dabei nur eine geringe Rolle zu spielen scheint. Dasselbe ist beim Terragelb der Fall,

das vom Ufer her in die Wolken eindringt, und farblich im zinnroten Akzent des jeweiligen Schiffsdecks gipfelt. Auch hier ist wenig vom Lichtgang zu spüren, der der Farbe einerseits die Helligkeit verliehen hat, andererseits die Farbe aber auch durch seine Stärke gebleicht zu haben scheint. (vgl. Guigou, Kapitel B, I, c, 3).

Die Dynamik der Farben – von denen sich hier besonders das Blau in dieser Weise auszeichnet – steht in ursachlichem Zusammenhang mit der raumschaffenden Lichtkraft, an deren Stelle sie getreten ist. Die Aufnahme des Lichttraumes in die Farbe bedingt die Reduzierung der Kontraste von Licht und Schatten auf blosse „Nahtstellen“ zwischen den einzelnen Farbflächen. Diese Nahtstellen können jedoch – weil sie kristallinen Kanten gleichen – ihre Herkunft aus dem Lichtraum kaum verleugnen. In diesem Sinne ist bei Cézanne (im Gegensatz z.B. zu Manet, bei dem die Farbe im Wesentlichen flächenmässige Qualität anstrebt – wie in seinem „Pfeifer“) nur die Vorstellung von räumlicher Farbe möglich. Sowohl die Dynamik der Farben als auch die Reduzierung der Kontraste von Licht und Schatten aber bedeuten, dass Farbe und Licht zu einer Einheit verschmolzen sind. Ein besonders gutes Beispiel hierfür ist auch das Bild der „Hütte von Jourdan“ von 1906 (kein Abbildung, Venturi Nr. 805, Kunstmuseum Basel). Ferner können in diesem Zusammenhang z.B. noch die „Nordfranzösische Landschaft“ von 1879/85 (keine Abbildung, Venturi Nr. 307) und viele der Bilder des Ste. Victoire genannt werden.

Die Verringerung der Beleuchtungskontraste sowie deren Umwandlung in Farborganismen ist auf den Einfluss nördlicher Landschaftsmalerei zurückzuführen, die damit dem verschleierte Charakter ihrer Landschaft Ausdruck verlieh. Ebenso kann die farbliche Aufhellung, der trotzdem innerlich die Kontrastspannung erhalten bleibt (ähnlich wie bei Corot), als ein nördlich-impressionistisches Moment gelten. Die Raumkraft der Farbe – insbesondere des tiefen Blau -, die aus den durch starkes Licht hervorgerufenen Kontrasten besteht, entstammt aber südfranzösischer Landschaftsmalerei und steht in Verbindung mit deren tektonischer Bildstruktur. Durch Cézannes Verquickung beider, aus dem Charakter der jeweiligen Landschaft gewonnenen Farblichtphänomene ist die Voraussetzung dafür geschaffen, dass die Farbe als selbständiger Bildorganismus wirksam werden kann.

An einer Landschaft aus Cézannes Reifezeit, dem „L' Estaque“ von 1882/85 kann die Eigenart seiner Farbe von der Novotny sagt, dass man nicht weiss, ob sie atmosphärische Farbe wie in impressionistischer Malerei oder Lokalfarbe ist – nochmals ganz deutlich gezeigt werden:

Im Bild wird das Wasser – ähnlich einem dreieckigen Raum – von bergigen Ufern umgeben, dessen vorderer Teil mit Bäumen, Sträuchern und Häusern versehen ist.

Der Bildraum besteht aus den übereinander geordneten Raumteilen des vorderen Ufers, des Wassers sowie des entfernten Ufers und der Himmelsferne. Die einzelnen Raumteile sind weniger zentral- oder luftperspektivisch miteinander verbunden als von verschiedenen Standpunkten aus ineinander gebaut. An den Ufern wird der räumliche Eindruck durch die Unterteilung in einzelne, farbige Quader

deutlich, während der Raum des Wassers und des Himmels durch die Farbe mehr formlos dynamisch wirkt. – Die Flächenordnung zeichnet sich durch ein Höchstmass an Einfachheit aus. Sie besteht hauptsächlich aus der waagerechten Kontur des Horizontes, dem die vordere Uferschräge entgegenläuft.

Einen grossen Teil des Bildes nimmt das Wasser ein, dessen Blau farblich vorherrscht. Der Eindruck seiner Farbdynamik ist von solcher Tiefe, als sei auch die ganze Himmelsbläue ins Wasser herabgesunken. Durch den nur in der Ferne wirksamen, schmalen Himmelsstreifen, dessen Farbe transparent ist, wird dieser Eindruck noch verstärkt. Dagegen sind das Grün und das Ockergelb in kleineren, dafür aber schärfer umrissenen Flächen gegeben. Das Grün der Vegetation lässt im Vordergrund noch dem Gedanken an Schattensilhouetten Raum, während das rötliche Ockerweiss der Erde den Eindruck erweckt, als sei es gebleicht. Das Ockergelb erscheint auch auf dem gegenüberliegenden Ufer und ist auf Grund seiner gebleichten Wirkung die einzige Farbe im Bild, die annähernd eine Vorstellung von Luftperspektive vermitteln kann.

Jede dieser Farben neigte in besonderer Weise, dass sie das Licht in sich aufgesogen und dadurch grössere Intensität erreicht hat. Dabei ist der grüne Farbgehalt auf Grund seiner verschleierte Beleuchtungskontraste mit dem Grün bei Corot vergleichbar, das dem Eindruck nordfranzösischer Landschaft entstammt. Das Ockergelb dagegen sieht mit dem Corot's in loser Verbindung, weil es in seiner gebleichten Eigenschaft mehr unmittelbar durch die provencalische Landschaft und demzufolge eher wie durch Guigou vermittelt erscheint. Noch deutlicher könnte die natürliche Farbverbindung dieser Weise beim Blau gesehen werden, das in seiner strahlenden Kraft genauso unmittelbar der provencalischen Landschaft entnommen zu sein scheint. Das Schwarz der frühen Landschaften aber, das Cézanne später nur noch konturmässig anwendet, ist vergleichbar mit der Farbe bei Courbet, so wie das Zinnoberrot – sofern er auftritt – verglichen werden kann mit dem lokalen Rot bei Delsorix.

Das gilt aber nicht allein für Cézannes Landschaften – von denen hier besonders alle diejenigen von L'Estaque aus den Jahren 1882/85 angeführt werden könnten – sondern ebenso für seine figürlichen Darstellungen und Stilleben.

Durch die Synthese von Farben, die sowohl der nord- als auch der südfranzösischen Landschaftsmalerei entstammen hat die Farbe bei Cézanne ein hohes Mass an räumlicher Gestaltungskraft, d.h. an Dynamik, gewonnen. Der Farbennaturalismus ist bei ihm eine der Voraussetzungen dafür, dass die Farbe zum Bildorganismus werden kann. Deshalb könnte man sagen, dass durch die Einheit von Farbe und Licht der höchste Grad malerischer Farbqualität erreicht ist.

B) Van Goghs Versuch einer Synthese der holländischen und südfranzösischen Landschaftsmalerei

I. Die Darstellung nördlicher Sonne in der provencalischen Landschaft.

Auf der Suche nach der Sonne als Symbol des Lichtes und der Wärme war Van Gogh 1888 in die Provence gezogen. Von den Landschaften, die er dort der Darstellung der Sonne widmete, soll diejenige des „Sämanns“⁶¹ von 1888 betrachtet werden:

An den dunklen Silhouetten des Sämanns und des Baumstammes vorbei geht der Blick auf die grosse Sonnenscheibe über den Feldern.

Durch die Perspektive der schräg ausserhalb des Bildes konvergierenden Feldstreifen und derjenigen des Grössenkontrastes zwischen Vorder- und Hintergrund ist der Eindruck weiten Bildraumes gegeben. Unabhängig von ihm bleibt die Sonnenscheibe. Das Fehlen ihrer Luft- und Beleuchtungsperspektive, das ebenso für den ganzen Himmel gilt, betont die Bildfläche, die vorwiegend aus Silhouettenformen besteht, durch die innerhalb des Landschaftsraumes also flächig „gesonderte“ Sonne wird ihre Bedeutung als formelles Sinnbild erreicht.

Dieser Wirkung kommt die Farbe entgegen. Im Gelb der Sonnenscheibe, das massgebend ist für die farbliche Harmonie, kulminiert die reine Farbkraft des Bildes. Sowohl das absinthfarbene Gelbgrün des Himmels mit blau-roten Wolkenstrichen als auch das rot, grün und weissgelb durchsetzte Blau der Felder sind vom Sonnengelb farblich angesogen. Die schwarzhaltigen Silhouetten dagegen, in denen sich alle Farben des Bildes widerspiegeln, sind formal mit der Sonnenscheibe verbunden. Die Kontrastspannung zwischen Gelb und Schwarz ist dadurch um wenig gemildert.

Der formale Bezug von Sonne, Mensch und Baum wird dadurch erreicht, dass die Sonne zwischen der Kopfrundung des Sämanns und den sie überragenden Baum gegeben ist. Letzterer steht in senkrechter Verbindung mit dem Sämann unter dem Zeichen der Sonne. Für Mensch und Vegetation scheint die Sonne gleicherweise Ziel der Sehnsucht zu sein, die jedoch hier gerade unabhängig vom Charakter der Landschaft ist. Denn in diesem Sinne ist die Sonne gesehen wie eine Sonnenblume, die als ihr symbolischer Spiegel gilt. In Van Goghs Bild strömen Farbe und Form auf die Sonne zu, die selbst keine Kraft des Ausstrahlens und damit auch keinen Raum besitzt. Nicht die Darstellung der Sonne, wohl aber die der dunklen Silhouetten – die in Daumier auftraten – lassen an südliche Sonnenlichtstärke denken.

Das Bild ist in der Provence gemalt, deren Landschaft durch die Spannung zwischen den Elementen des Himmels und der Erde gekennzeichnete ist. Dem unerbittlich strahlenden Sonnenlicht gegenüber sucht die Erde mit Hilfe des Schattens alles Lebendige zu erhalten. Wer sich dieses elementaren Naturzusammenhangs innerhalb der provencalischen Landschaft bewusst geworden ist, weiss, dass hier der Schatten in demselben Masse ersehnt wird wie in nördlichen Gebieten die Sonne.

Van Gogh kam aus dem Norden und trug die Idee der Sonne in sich, der die Sonnenrealität der provencalischen Landschaft aber nicht entsprach⁶². Auch die Vorstellung einer bestimmten Grösse

der Sonne kann in der Provence kaum möglich sein auf Grund der starken Reflexe. Dagegen ist dies eher im Norden vorstellbar, weil hier meist Nebelschleier dem Strahlen der Sonne Einhalt gebieten und die Sicht weniger durch Reflexe irritiert wird. Aus dem Strahlen wird hier ein Leuchten, wie es z.B. auch dem Mond eigen sein kann. In der Tat hat bei Van Gogh die Darstellung des Mondes deshalb auch farblich viel Ähnlichkeit mit der Sonne. Als Beispiel sei der „Mondaufgang“ (undatiert) angeführt, in dem das Gelb des Mondes ähnlich stark ist wie das der Sonne im vorerwähnten Bilde. Das milde Leuchten des Mondes wird dadurch erreicht, dass alle Farben annähernd den gleichen Helligkeitsgrad haben⁶³.

II. Über die Farbe im Motiv der provencalischen Landschaft

Nicht nur die Sonne sondern auch sein Farbentraum hatte Van Gogh veranlasst, in die Provence zu ziehen. Dabei liegt der Gedanke nahe, dass er durch Monticelli, dem er farbentechnisch verbunden war, in dieser Absicht bestärkt wurde. Monticelli hatte schon mit Guigou und Cézanne Gegenden der inneren Provence durchstreift und es ist daher nicht verwunderlich, dass Van Gogh auf ähnliche Motive zurückgriff. Eines davon sind z.B. Landschaften mit schutzgewährenden Zypressen, wie sie für die Provence kennzeichnend sind und die Guigou im Bild der „Zypressen“ von 1861 (Kat.Nr.17) dargestellt hat. Diese Zypressen ragen nicht wie scharfe Schwerter in die Luft (wie es in italienischer Landschaft und deren Malerei oft der Eindruck ist) sondern schliessen sich vielmehr in wurzelhafter Gestalt enger dem Erdboden an. Deshalb sind sie auch in so knorrig-grüner Malweise vom kristallglatten Himmelsblau abgehoben. Im Vergleich dazu sind die Zypressen in Van Goghs „Getreidefeld mit Zypressen“ von 1889 von mehr züngelnder⁶⁴ Art, die dem Bewegungsausdruck von Himmel und Erde angeglichen ist. Farblich dagegen bleiben die Zypressen auf Grund ihrer Dunkelheit für sich, während das Gelb und Hellgrün des Feldes mit dem hellen Blau von Bergen und Himmel ineinander übergehen.

Deshalb würden die Zypressen überhaupt nur als ornamentale Formen wirken können, wenn sie nicht durch den gleichen Bewegungsrhythmus der Landschaft verbunden wären.

Der Bewegungsrhythmus des Bildes liegt innerhalb der Farbe und ist durch reiche Strichtechnik noch gesteigert. Durch die Rhythmik der Striche verliert das statische Moment der Farben das z.B. Guigous Bildern eigen ist, an Bedeutung. Van Goghs Technik ermöglicht dagegen ein Strömen der Farbe durch das ganze Bild. Raum und Licht des Bildes werden dabei vernachlässigt, die Gegensätze zwischen Himmel und Erde – die den Charakter der provencalischen Landschaft prägen – weitgehend vermieden. An die Stelle der Rivalität von Licht und Farbe bei Guigou, die Cézanne unter Beibehaltung innerer Kontrastspannung zu verseinigen suchte, ist hier eine Art Farbenrausch getreten, der der provencalischen Landschaft nicht entspricht.

Von den Farben Van Goghs ist in erster Linie das intensive Blau zu nennen, das den Eindruck des Himmels über der provençalischen Landschaft entnommen zu sein scheint. Auch bei Guigou und Cézanne ist das Blau des Himmels bevorzugt, denn es ist die einzige Farbe bei ihnen, die selbst leuchtet und dadurch weder gebleicht (wie bei Guigou) noch gebrochen (wie bei Cézanne) sein kann. Bei beiden kehrt das Blau auch in verdichteter Form als Spiegelung des Himmels in der Landschaft wieder, ohne jedoch den Zusammenhang mit dem Lichtgang zu verleugnen. Dagegen ist in Van Goghs Bildern von allen Farben das Blau am meisten lichtlos und daher von ungebrochener Schwere, wie z.B. in „Vincent's Haus in Arles“⁶⁵ von 1888. Ähnlich schwer ist auch das satte Gelb bei ihm, das keine kristallinische Strahlkraft sondern nur Leuchtkraft besitzt und dadurch Ausdruck geminderten Lichtes ist, das kaum Schatten hat. Van Gogh gab seinen Landschaften vorwiegend den Beleuchtungsausdruck der Zwischenzeiten des Tages oder überhaupt der Nachtzeit. Er mied nur zu gern das grelle Tageslicht der Provence, das auf die Erde niedersinkt und von nackten Felsen reflektiert wird. Deshalb sind seine Farben im Wesentlichen alle ungebrochen, selbst das volle Rosa und das meist zur Absinth-Farbe hinneigende Grün.

An Stelle des fehlenden Lichtes und seinem Schatten steht bei ihm die besondere Unterscheidung warmer und kalter Farben, die sich gegenseitig durchdringen. Diese Unterscheidung der Farben ist grundsätzlich von der nördlich-holländischen Landschaft her verständlich, ebenso wie auch die Buntkraft der Farben (vgl. Munch, Nolde), deren Ausdruck bei Van Gogh persönlich-künstlerische Sehnsucht im Motiv der provençalischen Landschaft ist.

C) Die Bedeutung der provençalischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts

Das klar Gebaute und Geschichtete findet sich schon zu Anfang der französischen Tafelmalerei bei den frühen provençalischen Meistern des 15. Jahrhunderts. Diese Bildstruktur scheint von da ab immer Stilmittel der französischen Malerei zu bleiben, die im eigentlichen Sinne erst mit Poussin und Claude Lorrain beginnt. Bei beiden ist das tektonische Bildelement auch gerade in der Darstellung heroischer Landschaften enthalten⁶⁶, die in Italien entwickelt worden war (Carracci, Domenichino).

Der Ursprung der realistischen Stimmungslandschaft dagegen ist in Holland des 17. Jahrhunderts bei Ruysdael zu suchen. Im Anschluss hieran bildete sich ein Jahrhundert später die naturalistisch-gebundene Landschaftsmalerei in England und etwas später auch in Deutschland aus. Durch Constable, dessen Frühzeit unter dem Einfluss von Claude Lorrain stand, hat besonders England an der nachfolgenden Entstehung der „paysage intime“ in Frankreich teilgehabt, die bei Delacroix beginnt.

Für das 19. Jahrhundert ganz allgemein ist es bezeichnend, dass in der Landschaftsmalerei der Faktor der „Heimat“ wichtig wird und der Begriff der „Landschaft“ sich mehr zu „Heimatlandschaft“ verengt,

wie z.B. auch bei Hans Thoma. Ferner liegt es im Zuge des Naturalismus des 19. Jahrhunderts begründet, dass ein bestimmter Landschaftstypus kunstprägende Bedeutung erhalten kann.

Abgesehen von Corot und Courbet, deren malerisches Anliegen nur zu einem Teil die natürliche Landschaft betraf, kommt innerhalb Frankreichs durch die Schule von Barbizon zunächst die nordfranzösische Landschaft zu Geltung, die in manchem der holländischen gleicht. Die nordfranzösische Landschaft wird jedoch selbst bei Rousseau und Daubigny mehr stimmungsvoll als dem Charakter der Natur entsprechend dargestellt. Die Maler der Schule von Barbizon waren auch nicht in der Lage, Wesentliches zur Entstehung der spezifisch französischen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert beizutragen. Meier-Graefe sah das Schicksal dieser Maler darin begründet, dass sie wesensmässig mit der Landschaft, die sie darstellten, nicht verbunden waren, dass sie den von Constable gewiesenen Weg nicht weiter gingen sondern in der Routine erstarren.

Demgegenüber wurzelte die provençalische Landschaftsmalerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Übereinstimmung des künstlerischen Wesens ihrer Maler mit der Natur. Diese Landschaftsmalerei entwickelte sich weitgehend unabhängig von italienischen sowie englisch-holländischen Einflüssen und prägte so das Charakteristische der französischen Landschaftsmalerei.

Besonders in der Provence kann deutlich werden, dass eine Landschaft „Form gewordene Naturkraft“⁶⁷ ist. Hier sind es hauptsächlich die Kontraste innerhalb der Bodenbeschaffenheit und des Klimas, die den tektonischen Charakter der Landschaft und die Lebensweise des Menschen bestimmen. In Bezug auf die Kontraste könnte man sogar geneigt sein zu sagen, dass eine Landschaft wie die der Provence überhaupt dem Wesen des französischen Menschen adäquat ist. Denn in ihm vereinen sich – wie alle wissen, die französisches Wesen kennen – hinreissende Liebeshwürdigkeiten und sarkastische Prägnanz des Geistes, Grosszügigkeit und Kleinlichkeit, die in der Würde des Menschen zusammengeschlossen sind. Hierin könnte auch die Erklärung dafür zu suchen sein, dass die provençalische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts für Frankreichs künstlerischen Landschaftsstil entscheidend wurde.

Charakteristische Einzelheiten der provençalischen Landschaft fanden zunächst in den Bildern von Grésy und Loubon Ausdruck. Der Zusammenhang aller einzelnen Naturphänomene der provençalischen Landschaft wurde jedoch erst von Guigou voll erfasst.

Es kann daher als die Leistung Guigous angesehen werden, alle Energien der provençalischen Landschaftsnatur bildgemäss dargestellt zu haben. Die künstlerischen Mittel dazu waren ihm von der provençalischen Landschaft verzeichnet und er wandelte deren natürlichen Ausdruck in einen künstlerischen. Das Besondere seines Stils beruht hauptsächlich auf der Teilung des Bildraums in einzelne Baumschichten, die durch den überragenden Sonnenlichtraum zusammen gehalten werden, ferner auf den für die Bildfläche so wichtigen Formwerten der Schatten, wie auch auf der Behandlung der Farbe als Funktion des Lichtes und der Objektivierung des Menschen im Bilde, dessen Inhalt im

Wesentlichen das Sonnenlicht ist. Das Sonnenlicht ist sowohl für den Raum als auch für den Inhalt bestimmend und meist von solcher Stärke, als sei die „Sonne selbst“ im Bilde anwesend. In Bezug auf die Farbe tritt das Licht aber mehr als gegensätzliches Element auf. Denn der Farbwert der von der Sonne gebleichten Farbe ist im Schutze reicher Bildschatten erhalten geblieben, so als solle von dort aus auf eine neuartige Farbkonstellation hingewiesen werden. Diese künstlerischen Mittel, die besonders in seinen künstlerischen Hauptwerken aus der Zeit der eigenen Stilbildung – zu Beginn der 60er Jahre – zum Ausdruck kamen, lassen Guigou als einen Vorläufer Cézannes erscheinen.

Cézanne schuf dann aus der bildgewordenen, provencalischen Landschaft eine neue, künstlerische Bildeinheit, die vor allem auch in seinen späteren Stilleben⁶⁸ Vollendung erreichen sollte. Während seine Landschaftsbilder in charakteristischer Weise noch der Wirklichkeit nord- und südfranzösischer Landschaft gerecht werden, blieb es dagegen bei Van Gogh lediglich bei dem Versuch einer Synthese der holländischen und südfranzösischen Landschaftsmalerei.

Die neue Bildeinheit Cézannes besteht darin, alle einzelnen Stilmittel wie Raum, Fläche, Licht und Schatten sowie den Inhalt mit der Farbe weit möglichst verschmelzen zu lassen. Dabei scheint jedes der Mittel als Qualität innerhalb seiner Farbe hoch spürbar zu bleiben. Dieser Prozess stellte an Cézannes künstlerische Sensibilität höchste Anforderungen und bedeutete für die provencalische Landschaftsmalerei, dass sie aus der heimatlichen Begrenzung herausgeführt und zum Ausdruck gesamtfranzösischer Landschaftsmalerei werden konnte. Als solche wurde der provencalischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts sogar noch europäische Bedeutung zuteil: Sie bildete die Grundlage für die Entwicklung der kubistischen Richtung der Malerei im 20. Jahrhundert.

Anmerkung zum Text

¹ Der Maler Paul Camille Guigou ist nicht zu verwechseln mit seinem Namensvetter, dem Dichter Paul Guigou, der in Marseille 1865 geboren und 1896 gestorben ist. ER lebte als Hauslehrer der Kinder von Mme. De Martel in Paris. Hier veröffentlichte er Aufsätze im „Figaro“ über Carrière und Puvis de Chavannes. Ab 1894 war er als Conservateur des „Musée des Beaux Arts“ in Marseille tätig.

² Innerhalb Deutschlands teilweise auch in jüdischem Privatbesitz oder jüdischem Kunsthandel, der nach 1933 aufgelöst wurde. Über den Verbleib dieser Bilder ist bis auf wenige Ausnahmen (aus Nachlassbesitz) bisher nichts bekannt.

Vorher hatte sich schon Paul Rosenberg, Paris, um die Veröffentlichung von Bildern Guigous in unbekanntem deutschen und französischen Privatbesitz bemüht.

³ Das gesamte Bildmaterial Guigous wird von Experten des französischen Kunsthandels auf 250 bis 300 Werke geschätzt. Ein Teil der Bilder befindet sich noch in unbekanntenen Händen. Der mir durch die Literatur und vor allem durch eigene Forschung zugänglichen Teil (281 Bilder) – eine Auswahl also, die sich zwangsweise ergab – ist dieser Arbeit zugrunde gelegt. Sie kann als repräsentativ für das Schaffen Guigous gelten.

Alle Bilder mit Abbildungen sind im Katalog kritisch aufgeführt. Während diejenigen Bilder, von denen bisher keine Abbildungen beschaff werden konnten, in einem unkritischen Verzeichnis zusammengestellt sind.

⁴ Das Sonett von Jean-Louis Vaudoyer, erschienen in „Nouvelles Beautés de la Provence“, Grasset, Paris 1928, lautet:

Le Peintre de Paysage Paul Guigou (d’Apt)

Le Soleil frappe la Durance,
Les rochers gris, les chemins blancs.
Une lumière dure et dense
Mange les choses et les gens.

Du zénith le soleil s’élançe.
Ses rayons font crier les champs.
La volupté de la souffrance
Arrache aux cigales leur chant.

Tes arbres moirs n’ont pas de sève.
Tes buissons secs n’ont pas de fleurs.
Guigou, tu peins avec ferveur

Les pays brûlés où l’on rêve,
Mourant s demi de chaleur,
A l’ombre, à l’eau, à la fraîcheur.

(Der Landschaftsmaler Paul Guigou aus Apt)

Die Sonne sticht auf die Duranve,
Den grauen Fels, die weissen Wege.
Ein hartes, dichtes Licht

Verzehrt die Dinge und die Menschen.

Vom Zenit stürzt die Sonne herab,
Und ihr Strahl lässt die Felder aufschreien.
Die Wollust des Leidens
Entreisst den Grillen ihren Sang.

Deine schwarzen Bäume haben keinen Saft.
Deine Sträucher sind trocken und blütenlos –
Gouigou, du malst mit Inbrunst

Die verbrannte Heimat, in der man träumt,
Fast sterbend vor Hitze
Von Schatten, Wasser und Frische.

⁵ Viele Erwähnungen der Bilder Guigous in älteren Katalogen sind nicht mehr zutreffend, weil seine Bilder häufig ihre Besitzer wechselten. So ist z.B. Guigous Bild „Un rocher au bord de la mer“, das Bénéfit als Besitz des Musée d'Art et Histoire“ in Genf aufführt, laut Nachfrage nicht mehr dort vorhanden.

⁶ Verzeichnis der Ausstellungen von Werken Paul Guigous:

- 1854-69 (mit Ausnahme der Jahre 1855 und 1866):
Société Artistique des Bouches-du-Rhône, Marseille. Insgesamt 39 Bilder.
(Besprechungen von M.Chaumelin in der jeweiligen „Tribune artistique“.)
- 1863-72 (mit Ausnahme des Jahres 1871):
Salon de Paris
Kataloge
- 1900 Exposition Centennale, Paris
Zwei Bilder, Katalog S.46
- 1906 Exposition Coloniale de Marseille
5 Bilder
- 1913 Musée du Luxembourg, Paris
Katalog (von Bénédite) S.41, mit 1 Abbildung S.80
- 1913 Französ. Kunst des 19. Jahrh., Gal. Heinemann, München
Katalog

- 1913 Bruno Cassirer, Berlin
Katalog
- 1918 Galerie Thannhauser, München
Nachtrag 3, Katalog mit 20 Bildern und 15 Abbildungen
- 1923 Les Maîtres Provencaux au 19 siècle, Gal. Devambez, Paris
- 1927 Musée du Luxembourg, Paris
Katalog (von Dayot) mit 67 Bildern
- 1927 Galerie Detaille, Marseille
Katalog mit 39 nummerierten u. 30 nicht nummerierten Bildern
- 1929 La Provence et ses peintres au 19 siècle, Musée de Cannes
Katalog
- 1931 Arts français, London
1 Bild: Die Wäscherin von 1860
- 1937 Exposition du paysage français, Genf
1 Bild: « Vue de St. Saturnin-les-Apt » von 1867
- 1938 Galerie Alfred Daber, Paris
Katalog mit 26 Bildern und 7 Abbildungen
- 1939 Galerie Alfred Daber, Paris
Katalog mit 29 Bildern
- 1942 Le Paysage Français de Corot à nos jours,
Galerie Charpentier, Paris
Katalog mit 29 Bildern
- 1945 Paysage de France, Galerie Charpentier, Paris
Katalog mit 2 Bildern
- 1947 Petit Palais, Zürich
1 Bild : « Ansicht von St. Saturnin-les-Apt“ von 1867
- 1947 Beautés de la Provence, Galerie Charpentier, Paris
1. Abbildung
- 1947 Galerie Alfred Daber, Paris
Katalog mit 30 Bildern
- 1947/48 De David à Cézanne, Palais des Beaux-Arts, Brüssel
Katalog mit 4 Bildern
- 1948 Musée de L'Impressionisme, Paris (Jeu de Paume)
Nr. 103 und 104
- 1949/50 Landscape in French Art, Royal Academie od Arts, London

- Katalog mit 3 Bildern, Nr. 320, 325, und 328
- 1950 Galerie Alfred Daber, Paris
Katalog mit 39 Bildern und 10 Abbildungen
- 1951 Galerie Charles J. Garibaldi, Marseille
Katalog mit 39 Bildern

⁷ Erschienen u.a. in der „Tribune Artistique“ von 1857, 1858, 1859, 1861-1866 und in „Souvenir du Passé“ (Le Cercle Artistique de Marseille) von 1906.

⁸ Siehe die Bemerkung über das Buch von Erle Loran : « Cézannes Composition » von 1950 im Abschnitt über die Forschung.

⁹ Siehe Anmerkung 3.

¹⁰ Zur Darstellung der einleitenden Betrachtung über den Charakter der provencalischen Landschaft ist ausser eigenen Eindrücken hauptsächlich folgende Literatur benutzt worden:
„Visages de la Provence“, Horizons de France, Paris 1950, Charles Maurras: „Corse et Provence“, Flammarion, Paris 1930.

¹¹ Siehe « Visages de la Provence », Horizons de France, Paris 1950, S.10/11.

¹² Eine solcher Felsensiedlungen ist z.B. „Eze-village“ in de Alpes Maritimes.

¹³ Siehe Jean-Louis Vaudoyer: „Les Peintres Provencaux; Paris 1947, S.100.

¹⁴ Als Beispiel hierfür sei Delacroixs frühes Bild « Stilleben mit Fasan » von 1826 genannt, in dem sich die natürliche Landschaft und das intime Stilleben im Vordergrund gegenseitig bedingen. Die Annäherung von „gebautem Stilleben“ und „natürlicher Landschaft“ kann als eine der Grundlagen für die Entwicklung der französischen Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert angesehen werden, die dann Cézannes Werk noch stärkeren Ausdruck fand.

Später äusserte sich Delacroixs Naturempfinden auch in der Darstellung reiner, natürlicher Landschaften, von denen hier „Das Meer von der Höhe von Dieppe“ aus dem Jahr 1854 angeführt sein soll.

¹⁵ Folgende Maler, die vorwiegend in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur einzelne Landschaften in der Provence malten, haben in diesem Zusammenhang kaum Bedeutung Paul Huet (1818-1869), Vincent Courdouan (1810-1893) und Francois Simon (1818-1896).

¹⁶ Siehe auch Theodor Hetzer: „Claude Lorrain“, Frankfurt/M., 1947, S.23.

¹⁷ Siehe Jean-Louis Vaudoyer: „Les Peintres Provencaux“, Paris 1947, S.89.

¹⁸ Siehe Walter Friedlaender in « Hauptströmungen der Französischen Malerei von Dabid bis Cézanne, 1930, 1. Band, S.88

Lili Fröhlich-Bum erwähnt das Bildnis Granets in ihrer Ingres Monographie von 1924, S.7, als Werk von Ingres.

Die in Maurice Malingues Ingres-Buch auf S.66 abgebildete „Studie für das Portrait Granets“ ist 1809 – also zwei Jahre nach dem erwähnten Bildnis – entstanden. Dieser Zeichnung, die sonst dem Bildnis von 1807 sehr ähnlich ist, fehlt jedoch die Hintergrundlandschaft.

¹⁹ Siehe auch Jean-Louis Vaudoyer in „Les Peintres Provencaux“, Paris 1947, S.97-100.

²⁰ Siehe dazu Jean-Louis Vaudoyer : « Les Peintres Provencaux », Paris 1947, S.102.

²¹ Auch Antoine Chantron hat viel in Italien gemalt und aquarelliert. Nachdem er Leiter des Museums von Avignon geworden war, widmete er sich jedoch mehr provençalischen Motiven – insbesondere denen von Bauwerken. Als Beispiel dafür sei sein Blick auf Avignon 1837 genannt, das annähernd den Eindruck des Lichtreflexes zeigt, den die massiven, provençalischen Mauerwerke vermitteln, in denen kühlender Schatten gesucht wird. – Im Ganzen ist sein Werk aber kaum von Bedeutung für die Entwicklung der provençalischen Landschaftsmalerei.

²² Siehe auch Jean-Louis – Vaudoyer in „Les Peintres Provencaux“, Paris 1947, s.103, und André Gouirand in „Les Peintres Provencaux“, Ollendorf, Paris 1901, S.41.

²³ Wie z.B. die weniger bedeutsamen Edouard-Auguste Imer (1820-1881) Francois Simon (1818-1896) – der mehr Tiermaler in der Art des Louthembourg war – und Henri Harpignies (1820-1917).

²⁴ Vaudoyer äussert in „Les Peintres Provencaux“, Paris 1947? S.96, dass dieses Hauptwerk Loubons einer Erinnerung an Mistral würdig und Loubon überhaupt am besten geeignet gewesen wäre, Mistrals »Mireille « zu illustrieren.

²⁵ Als ein weiteres Beispiel für Halluzinationen dieser Art könnte Loubons Bild „Troupeau en marche“ (undatiert) angeführt werden, das sich im Besitz des Musée Granet in Aix-en Provence befindet. Leider war eine Abbildung nicht rechtzeitig zu erhalten.

²⁶ Siehe dazu auch André Gouirand in „Les Peintres Provencaux“, Paris 1901, S.17 ff.

²⁷ Siehe André Gouirand : « Les Peintres Provencaux », Paris 1901, S31.

²⁸ Siehe die Anmerkung 27.

²⁹ wie z.B. Goyas Bild «Erhängung eines Mönchs » von 1808/1810, Abb.Nr.88.

³⁰ Zur Darstellung des Abschnittes über das Leben des Paul Guigou ist hauptsächlich folgende Literatur benutzt worden: André Gouirand, „Les Peintres rovanaux“, Paris 1947, S.100-102. Ferner der Katalog der Ausstellung Guigou, Galerie Alfred Daber, Paris 1950.

Einzelheiten wurden überdies dem jeweiligen Briefwechsel mit Herrn Jourdan-Barry, Marseille, und dem Bürgermeister von Villars/Vaucluse entnommen.

³¹ Siehe Théodore Duret in „L’Art et les Artistes“, Nr.87, Juni 1912, S.97-103.

³² Siehe Bernard Dorival in « Cézannes », Hamburg 1949, s.17 ff.

³³ Siehe André Gouirand in „ Les Peintres Provencaux“ Paria 1901, S.38.

³⁴ Siehe Jean-Louis Vaudoyer in Les Peintres Provencaux, Paris 1947, S.96.

³⁵ Monticellis Sinn für Farbexperimente muss durch seine kuze Drogistenlehrzeit in Marseill gesteigert worden sein. Vaudoyer bemerkt in Les Peintr. Provenc. Paris 1947, S112 und 113, dass Monticelli hier nichts besseres zu tun gewusst habe, als sich für schöne, in ihren Gefässen glänzende Farbsubstanzen zu begeistern. Etwas „Teigartiges“ scheint von daher in seinen Bildern erhalten geblieben zu sein, das seiner Malerei die Bezeichnung „Küchenkunst“ (siehe Vaudoyer: Les

Peintr.Provene.“, Paris 1947, S.112) eintrug. Aber auch ohne Kenntnis von Monticellis Studien als Drogist vermitteln seine Bilder sehr leicht einen beinahe alchimistischen Eindruck.

³⁶ Laut Katalog der Ausstellung „Monticelli“, Musée Cantini, Marseille 1936, S.15, studierte Monticelli während seines Pariser Aufenthaltes (von 1846 ab) im Atelier des Paul Laroche und im Louvre.

³⁷ Siehe André Gouirand in „Les Peintr. Provencaux », Paris 1901, S.140, und auch Louis Vauxelles im Katalog der Ausstellung «Guigou», Galerie Alfred Daber, Paris 1938.

³⁸ Siehe Armand Dayot in „l'Art et les Artistes“, Mai 1927, Nr. 77 , S.272.

³⁹ Siehe David Katz in „DarcAufbau der Farbwelt“, Beipzig 1930, §7, S.58-62, über die Einteilung der Schatten – nach Bühler „Leandro“ – in anhängende (anhaftende) Schatten, Luftschatten und Schlagschatten.

⁴⁰ Siehe David Katz in „Der Aufbau der Farbwelt“, Beipzig 1930, §7, S.47, über leuchtend wirkendes Himmelsblau als Naturphänomen ähnliches aussagt.

⁴¹ Siehe auch David Katz – vgl. die Anmerkung 39 und 40 – § 13, S.108/109, über das Schwarz in optisch-naturwissenschaftlichem Sinne.

⁴² Siehe Günther Herzberg in „Mensch und landschaft“, Frankfurt/M. 1944, S. 36/37 und S.53.

⁴³ Paulus Potter: „Le Cheval blanc“ 1653 Holz, ca. 30 x 40 cm Paris, Louvre

⁴⁴ Nach Armand Dayot in « prpos recueillis » 1908 soll Mistral zu Maillane gesagt haben : « Il (Guigou) a su faire un portrait fidèle at éternel de sa petite patrie ».

⁴⁵ Siehe z.B. zwei Studien corots aus der Provence in der Zeit von 1835-1843: „Villeneuve-lez-Avignon, Etude de Cyprès“ (Abb.96) und « Saint-Jérôme » (ABB.97). Beiden Bildern ist ein Ringen um Bewältigung der Beleuchtungskontraste eigen, das dem Wesen Corots nicht entspricht.

⁴⁶ Sie Germain Bazin in „Corot“, Krüger/Berlin 1942.

⁴⁷ Siehe Prof.. Dr. Emil Waldmann im Katalog der Bremer Kunsthalle, o.J., S.28.

⁴⁸ Siehe dazu auch Julius Meier-Graefe in „Courbet“, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, München 1914, S.216.

⁴⁹ Beispiele dafür sind Daumiers „Retour in narché“ und „Sancho Pansa sous un arbre“. Von hervorragender Bedeutung sind in beiden Bildern die Schattensilhouetten, an denen die Stärke des Sonnenlichtes – vor allem im Hintergrund beider Bildlandschaften – abgelassen werden kann. Die betonte Kontrastspannung der Beleuchtung entspricht der provencalischen Landschaft, sowie sie auch von Guigou dargestellt worden ist.

In dem Bild „Retour du marché“ lässt sich das fade Olivgrün des beleuchteten Weges mit dem gebleicht erscheinenden Ocker in Guigous „Weg der Gineste“ von 1855 vergleichen. Ferner sind nicht nur die langen Schatten – die jeweils über den Weg laufen – farblich und formal einander sehr ähnlich, sondern auch der gelassen wirkende Eselreiter Daumiers und derjenige Guigous im Hintergrund des Bildes.

Auch in dem Bild „Sancho Pansa sous un arbre“ erscheinen das Ocker und Schwarzbraun im Wesentlichen als helle und dunkle Beleuchtungsfarben, ähnlich denen bei Guigou. In Daumiers Bild schliesst sich das Schwarzbraun des Baumes farblich sehr eng an das Rotbraun der Erde an. Dadurch wirkt der Baum fest verwurzelt in der Erde und schattenkräftig. Der weissgraue, stark Lichtrafler der Felsen bleibt dagegen im Hintergrund etwas für sich und erweckt den Eindruck, als würde er vom dunklen Himmelsblau übertönt. Das Blau dringt dabei stark nach vorn in den Schatten, in dem der Mensch verweilt.

- Abgesehen von der Farb- und Lichtgestaltung, die dem Eindruck der provencalischen Landschaft entnommen zu sein scheint, ist auch das Enge und die Verlassenheit dieser Landschaft in beiden Bildern Daumiers spürbar.

⁵⁰ Hinsichtlich der betonten Breite der Bilder sind u.a. auch Guigous „Blick auf den Lubéron“ von 1860 (KTD. Nr.10) und Courbets „Landschaft bei Ornans“ von 1853/54 zu vergleichen. In beiden Fällen scheint die Breite des Bildes durch die paraboloiden Landschaftsstruktur innerhalb der Bildfläche bedingt zu sein.

⁵¹ Siehe auch Fritz Gysin in „Eugène Delacroix“, Strassburg 1929, S.37.

⁵² Boubon ist selbst nie in Afrika gewesen und scheint deshalb durch Delacroix – mit dem er in künstlerischer Verbindung stand – zu Bildern afrikanischer Motive angeregt worden zu sein (vgl. dazu auch André Gouirand: „Les Peintres Provencaux“, Paris 1901, S.20 ff.)

⁵³ Auch Frometin, der dem Loubon-Kreis in Marseille angehörte, war drei mal (1846, 1848 und 1852/53) nach Algerien gereist

⁵⁴ Siehe Prof. Dr. Emil Waldmann im Katalog der Bremer Kunsthalle, o.J.,S.29.

⁵⁵ Solche Maler sind u.a.: Johan Barthold Jongkind (1819-1891), Eugène Boudin (1824-1898), Félix Zien (1821-1911), Henri Harpignies (1820-1917), Edouard Auguste Imer (1820-1881), Joseph François Suchet (1824-1896) und Alfred Casile (1848-1909).

⁵⁶ Trotz vieler Bemühungen war es leider nicht möglich, die Slg. René Lecomte in Neuilly s/Seine zu besichtigen, die eine grössere Anzahl von Frühwerken Cézannes besitzt.

⁵⁷ Siehe Bernard Dorival in „Cézanne“, Krüger/Hamburg, 1949, S.80.

⁵⁸ Siehe Anmerkung 14.

⁵⁹ Hinsichtlich der Erörterungen über die Farbe bei Cézanne wurde die farbige Abbildung der „Seine bei Bercy“ der schwarz-weißen Reproduktion vorgezogen. Letztere könnte das Gesagte kaum veranschaulichen, weil die Wirkung mancher Farben – insbesondere des Blau – in der Photographie nicht effektiv wird.

Ebenso wurde von zwei Bildern Van Goghs die farbige Wiedergabe bevorzugt, um auch eine bessere Vorstellung des Gelbs zu vermitteln.

⁶⁰ Bezüglich des Begriffes „Nahtstelle“ im Zusammenhang mit den Farbe/Licht-Phänomen in Cézannes Bildern siehe die Vorlesung von Dr. Christian-Adolf Isermeyer: „Die Kunst des 20. Jahrhunderts II (Malerei)“ im S.S.1953, Hamburg.

⁶¹ Siehe Anmerkung 59.

⁶² Bezüglich des Hineindenkens einer von der Landschaft unabhängigen Idee war Van Gogh dem Vorbild Milletts gefolgt, der auf diese Weise niederländisches Ideengut mit italienischer Lichtstimmung zu vereinigen suchte.

⁶³ Inwiefern die Darstellung der Sonne oder des Mondes bei Van Gogh im Zusammenhang mit deren jeweiliger Darstellung auf japanischen Holzschnitten steht, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter verfolgt werden.

⁶⁴ Siehe auch Walter Ueberwasser in „Le Jardin de Daubigny“, Basel, 1936, S.3.

⁶⁵ Siehe Anmerkung 59.

⁶⁶ Als Beispiele seien folgende Bilder genannt: Pussins „Landschaft mit der Auffindung der Asche Phokions“ von 1648, Knowsley Hall b. Liverpool, und Claudes „Landschaft mit der Nymphe Egeria“ von 1669, Neapel.

⁶⁷ Siehe im Katalog der Ausstellung „Chinesische Malerei“, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1950, s.II: Die Dichtung des Hua Yü Lu II.

⁶⁸ Siehe dazu auch Anmerkung 14.

Anhang: Katalog einer Auswahl von Werken des Paul Guigou

Vorbemerkungen

Bei der Zusammenstellung des Katalogs bereiteten die Titel der Bilder insofern Schwierigkeiten, als Guigou seine Bilder nur in seltenen Fällen selbst benannte oder die Titel seinen Signaturen gleich beifügte. Die meisten Bilder erhielten ihre Bezeichnungen erst von den späteren Besitzern und änderten ihre Titel dann häufig so oft, wie sie ihre Besitzer wechselten. So ist es auch zu erklären, dass in den Ausstellungskatalogen bisweilen das gleiche Bild unter verschiedenen Titeln aufgeführt ist.

Auf die Ermittlung von Bildern Guigous, die sich in deutschem Besitz befinden, ist besondere Mühe verwendet worden, jedoch konnten bisher nur wenige Bilder festgestellt werden.

Die mit einem Fragezeichen versehenen Bilder sind Werke, die nicht mit Sicherheit Paul Guigou zugeschrieben werden können. Die Schwierigkeit, diese Bilder chronologisch und stilistisch einzuordnen, kann in diesem Zusammenhang nur als ein besonderes Zeichen ihrer Fragwürdigkeit angesehen werden, zumal die Signaturen nicht für die Echtheit der Bilder bürgen.

A) Eigenhändige Werke

Nr.1: Landschaftsstudie mit Kühen

„Etude de paysage avec vaches.“

Signiert und datiert: „P. Guigou, 8 Mai 1850“.

Paris, Slg. Alfred Daber.

Zeichnung auf Chmoispapier mit Weissähung, 27 x 40 cm.

Vorher Paris, Slg. André Villebeauf.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 1.
Phot.: Besitzer.

Eine Dichte Reihe von Bäumen und Sträuchern steht dem lichtüberfluteten, zerrissenen Wolkenmeer entgegen. Das ist der elementare Bildinhalt!

Der Bildraum ist im Wesentlichen durch Beleuchtungsperspektive bewirkt, die – obwohl sie im Mittelgrund durch Bäume unterbrochen wird – bis in den Vordergrund hineinreicht. Die Tierstaffage des Vordergrundes (die auf der Photographie ganz undeutlich erkennbar ist) hat nur geringen Anteil an Raumbildung und Flächenordnung. Letztere ist durch die Proportionen des Hell-Dunkelkomplexes mit Hilfe einer Mittelsenkrechten in Gestalt zweier beleuchteter Baumstämme bestimmt.

Obwohl es sich um eine Zeichnung handelt, wirken Erde und Bäume – die annähernd wie eine homogene Masse erscheinen – weniger durch ihre Zeichnung als durch die dunkle Chamoistönung des Papiers. Zur Darstellung der wilden Lichtstärke ist das Weiss zu Hilfe genommen, dessen Flecken im Vordergrund nicht so sehr die Eigenart von Licht als diejenige von Farbe zu haben scheinen.

Das Blatt stellt das frühe Zeugnis einer ganz persönlichen, künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Charakter der provencalischen Landschaft dar, deren Erlebnis sich dem Betrachter unmittelbar einprägt und ihn über die offensichtliche Naivität der Darstellung hinwegsehen lässt.

Nr. 2. Der Garten

„Le Jardin“

Signiert und datiert: „Paul Guigou 57“

Marseille, Slg. Louis Savon Peiron.

Leinwand, 50x70 cm.

Ausst. : „Guigou, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 1“, Gal. Detaille, Marseille 1927, Nr. 8.

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6468.

Das Bild zeigt einen Weg, der den schattigen Garten mit dem sonnigen Hofplatz dahinter verbindet und in den offenen Durchgang der Hofmauer einmündet. Garten und Hof sind durch eine Reihe von Bäumen und Sträuchern voneinander getrennt, hinter denen auch das Bauernhaus sichtbar ist. Zwei hohe Bäume überragen die andern rechts und links des Weges. Zusammen mit dem sich bückenden Bauern auf dem Weg rahmen die Bäume die Mitte des Bildes: Den Sonnenreflex von Erde und Mauerwerk.

Die rahmenparallelen Bäume, die als unverschiffene Kulissen mitten im betont weiten Bildraum stehen, lassen den Bildaufbau sehr streng erscheinen.

Dabei sind die Schatten der Bäume in dichten Komplexen gegeben, die mehr durch den Kontrast zum Hellen als durch ihre Farbe wirken. Eine Ausnahme bilden die beiden überragenden Bäume, deren Zweige zu stark von Licht durchsetzt sind, als dass ihnen noch Schatten anhaften könnte. Ihr

blätterbetonter, spröder Ausdruck erinnert deshalb an die Malweise Grésys und scheint den impressionistischen Bestrebungen vorauszuweichen. Das zeigen besonders einige Vergleiche dieses Bildes mit ungefähr gleichzeitigen, vor allem aber etwas späteren Werken Sisleys, wenn dabei auch folgender Unterschied deutlich wird: Sisley löst die Bildformen mehr in farbiges Licht auf, während bei Guigou dagegen der Eindruck von Licht und Schatten in jeweils zusammenhängenden Komplexen vorherrscht und die Farben der Beleuchtung untergeordnet bleiben.

Nr. 3. Im Clédât der Papis-Vert-Strasse in Marseille « Intérieure du Clédât, Rue du Tapis-Vert à Marseille »

Signiert und datiert: « Paul Guigou 57 ».

Aix-en-Provence, Alfred Lombard.

Holz, 19 x 30 cm.

Ausst. : „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr. 1.

Phot.: Alfred Daber, Paris.

Hinter der breiten, seitlich im Bild dargestellten Treppe ist eine dunkle Holztür sichtbar. Die Tür ist umgeben von Lichtreflexen, die sich an der Wand wie auch am Fussboden in freien Rhythmus von der Dunkelheit des Raumes abheben.

Der enge Hofraum, den vorn eine Schattenschwelle abschliesst, kommt durch den Grössenkontrast zwischen Treppe und Tür sowie durch die Beleuchtung zum Ausdruck. – Die Betonung der Bildmitte beruht darauf, dass alle senkrechten, waagerechten und schrägen Formen von Architektur und Treppengeländer in ihr zusammenlaufen. Während die dunkle Farbigekeit des Bildes – deren Basis das Schwarz ist – etwas an die Farbe bei Courbet erinnert, ist dies bei den starken, ockerweissen Lichtreflexen nicht der Fall. Die Lichtreflexe bezeichnen hier nicht die Formen des Dargestellten, sondern ordnen sich frei in das Schattengefüge ein. Der Beleuchtungscontrast, der dadurch besonders auf die Bildmitte konzentriert ist, verleiht dem Bild eine sehr prägnante Wirkung.

Auf Grund der analysierten Stilmittel kann das Bild – trotz fehlender Originalkenntnis – als ein eigenhändiges Werk Guigous angesehen werden.

Nr. 4. Südfranzösisches Landhaus hinter Bäumen

„Le Mas derrière les arbres“.

Signiert und datiert: „P. Guigou 58“

Paris, Slg. Alfred Daber.

Holz, 11x29 cm.

Vorher Auvers-sur-Oise, Slg. Dr. Gachet.

Ausst. : „Guigou“, Ga. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 3.

Phot. : Besitzer.

Zwischen dem schmalen, von Blüengras bedeckten Erdstreifen und einer gleichfalls schmalen Himmelsfläche reihen sich wuchtige Bäume, hinter denen in der Bildmitte das Landhaus sichtbar ist. An dieser Stelle wird das Wuchtige der Bäume durch zart sich lösendes Blätterwerk in die Helligkeit des Himmels übergeleitet und die starken Kontraste von Licht und Schatten verklammern sich zu völliger Ruhe und Ausgewogenheit des Bildes.

Die Kontinuität des vom Sonnenlicht bewirkten Bildraumes ist durch die schattigen Mittelgrund unterbrochen, der dadurch auch für die Bildfläche bestimmend ist. Die Basis der friesartig breiten Bildfläche ist die durchlaufende, von Blüengras und Baumschatten gebildete Waagerechte, die von den vielen Senkrechten der Baumstämme und des Hauses aufgewogen wird.

Die Farben ordnen sich den Hell/Dunkelwerten der Beleuchtung ein und vertiefen so den Kontrastreichtum. Der Himmel besteht aus fast reinem Weiss, dessen Blaugehalt in der Kleidung der vorn im Grase stehenden Gestalt akzentuiert ist. Die Bäume sind dagegen in fast reinem Schwarz gemalt. Weitgehende Beschränkung auf weiss- und schwarzhaltige Farben macht den besonders lebendigen Farbauftrag notwendig. Eine schöne, farbliche Nuance gibt dazu die durchscheinende Holztonung, die besonders am Haus wirksam wird. Das Dach des Hauses ist grau, womit auch innerhalb der Farben des Bildes auf die Verklammerung von Licht und Schatten hingewiesen zu sein scheint.

Nr. 5. Baumstudie

„Etude d'arbres“.

Signiert und datiert: „P.G.“, daneben „Guigou“ (eingeritzt) Gegen 1859.

Paris, Gal. Alfred Daber.

Holz, 13x29 cm.

Vorher Auvers-sur-Oise, Slg. Dr. Gachet.

Ausst.: „Guigou“, Gal, Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 10.

Phot.: Besitzer.

Die kleine Landschaftsstudie vermittelt einen reizvollen Eindruck der Spannung zwischen dem Licht und dunklem Gewirr von Bäumen und Sträuchern, deren enger Zusammenhalt annähernd in der Bildmitte durch das verblendende Licht unterbrochen wird. Dadurch wirkt das Bild sehr lebendig und bewegt.

Die Beleuchtungsperspektive weist besonders im Bildzentrum auf die Raumtiefe hin, die jedoch nicht kontinuierlich ist, weil Licht und Schatten aus entgegengesetzten Richtungen hier zusammenstossen.

Die Farben des Bildes sind weitgehend reduziert auf das reine Weiss des Himmels und das Schwarzgrün der Bäume. Die leichten Rottöne im Weiss bilden dabei einen lebendigen Akzent.

Der Farbauftrag wirkt willkürlich leicht und getupft, teilweise sogar etwas teigig. Dadurch erinnert er an die Malweise von Monticelli, dessen maltechnische Raffinessen Guigou Vorbild waren. Auch die Beteiligung unbemalter Holztöne am Farbklang des Bildes ist in diesem Zusammenhang zu nennen.

Durch den Einfluss Monticellis, der sich in Guigous Werk von 1858 an bemerkbar machte, ist ein Anhaltspunkt für das Entstehungsjahr des Bildes gegeben. Die technischen Übersteigerungen, die in dieser Form als exzeptionell für Guigous Schaffen gelten können, rechtfertigen daher eine Datierung des Bildes in die Zeit um 1859.

Nr. 5. Südfranzösische Landschaft

frz. Titel nicht bekannt.

Signiert und datiert (schwer lesbar): „Paul Guigou 1859“.

Kronberg/Taunus, Gustav Warburg.

Holz, 21 x 45 ca.

Phot. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt/M.

Eine kleine Stadt liegt verlassen in bergiger Landschaft, die durch Licht und Schatten stark unterteilt wirkt. Nur ein paar Bäume ragen aus den umliegenden Feldern hervor. Durch den vorderen, vom Licht getroffenen Feldstreifen – dem sich schattige Felder, die Stadt und ferne Berge anschliessen – ist der Bildraum in übereinanderliegenden Raumschichten erkennbar, die durch freirhythmische Beleuchtung zusammengefließen erscheinen. Flächenmässig sind die waagerechten Bezüge von Feldern, Bergen und der Stadt durch einzelne Bäume im Bildzentrum zusammengefasst. Trotz des Kontrastes von Licht und Schatten, der durch feine Hinzuzeichnung von Blumen und Gräsern gemildert ist, wirkt das Bild im Ganzen sehr zart und hell. Diesen Eindruck vermitteln augenblicklich das helle Blau des Himmels und der Berge sowie das dichte Grün der Felder. Zwischen diesen beiden Farben ist das dunklere Grün eingeschlossen, das als unabhängiger Luftschatten auszumachen ist. Während das Licht in der Landschaft mehr diffusen Charakter zeigt, ist es als Sonnenreflex an den Häusern der Stadt ganz deutlich. Daher erwecken gerade das Rosa und Ocker der Häuser den Eindruck gebleichter Farben. Eine kleine Stadt liegt verlassen in bergiger Landschaft, die durch Licht und Schatten stark unterteilt wirkt. Nur ein paar Bäume ragen aus den umliegenden Feldern hervor.

Durch den vorderen, vom Licht getroffenen Feldstreifen – dem sich schattige Felder, die Stadt und ferne Berge erschliessen – ist der Bildraum in übereinanderliegenden Raumschichten erkennbar, die durch freirhythmische Beleuchtung zusammengeschlossen erscheinen. Flächenmässig sind die waagerechten Bezüge von Feldern, Bergen und der Stadt durch einzelne Bäume im Bildzentrum zusammengefasst.

Trotz des Kontrastes von Licht und Schatten, der durch feine Rinnenzeichnung von Halmen und Gräsern gemildert ist, wirkt das Bild im Ganzen sehr zart und hell. Diesen Eindruck vermitteln

hauptsächlich das helle Blau des Himmels und der Berge sowie das lichte Grün der Felder. Zwischen diesen hellen Farben ist das dunklere Grün eingeschlossen, das als unabhängiger Luftschatten anzusehen ist. Während das Licht in der Landschaft mehr diffusen Charakter zeigt, ist es als Sonnenreflex an den Häusern der Stadt ganz deutlich. Daher erwecken gerade das Ross und Ocker der Häuser den Eindruck gebleichter Farben.

Bild Nr 7. Sineste-Weg.

„La Route de la Gineste“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 1859 ».

Paris, Louvre

Leinwand, 89x118 cm.

Vorher Paris, Slg. Paul Rosenberg.

Ausst.: „Centennale de l'Art francais“, Paris 1900.

« Guigou », Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 3.

« Guigou », Gal. Deatille, Marseille 1927, ohn. Nr.

« Art francais », London 1931.

Abb. : L'Art et les Artistes », Nr. 87, Huni 1912.

Phot. : Giraudon, Paris.

Unter sonnendurchglühtem Himmel liegt ein breiter Weg, der von Bäumen und verkümmerten Sträuchern begrenzt ist. Auf dem Weg wandern bäuerliche Gestalten in die Ferne.

Der Bildraum ist durch die Fluchtlinie des Weges sowie durch die Beleuchtung deutlich, wenn auch die Bäume und Höhen im Mittelgrund die Raumkontinuität unterbrechen. Besonders ist dies durch die überragende Steineiche der Fall, die – zusammen mit den Senkrechten der Bäuerin und der einzelnen Zypressen – alle Schrägen und Waagerechten der Bildfläche verbindet. Auch die Formwerte des Schattens sind für die Fläche wichtig.

Mehr als ein Drittel des Bildes nimmt der Himmel ein, dessen strahlendes Azur in der Bildmitte kristallinisch-durchsichtig erscheint. An dieser Stelle tritt das dichte Schattengrün der Eiche – gefolgt von den Dunkelheiten der seitlichen Bäume – der Lichtkonzentration sehr stark entgegen. Gleichsam wie im Schutze des Schattens sind die Gestalten des Weges farbig lebendiger; sie akzentuieren das Himmelsblau sowie das sandige Gelb und Carmin des Weges. – Licht und Schatten sind in grossen, zusammenhängenden Komplexen gegeben, die formal mehr durch Kontrast als durch Farbigkeit wirken.

Vorder- und Hintergrund scheinen auf die grosse Eiche bezogen zu sein, der sich auch alle anderen Bäume und Sträucher anschliessen. In der kraftvollen Behauptung der Eiche gegenüber sengendem Sonnenlicht beruht die ganze Wirkung des Bildes, an der sonst kaum eine Bewegung teilhat. Denn das Gehen der bäuerlichen Gestalten ist fast unmerklich, nur die Schatten erinnern an den Lauf der Sonne.

Nr. 8. Olivenbäume.

„Les oliviers“

Signiert und datiert: „Paul Guigou 1860“.

frz. Privatslg. (Albert Mayer).

Leinwand, 70 x 106 cm.

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 6.

«Guigou», Gal. Dettaille, Marseille 1927, Nr. 4.

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6475.

Unter hohen Olivenbäumen weiden einige Ziegen am Weg, auf dem lange Schatten den Stand der Sonne anzeigen. Sonst ist die karge Felslandschaft, in der auch dürre Gräser und Heide wachsen, nur durch vereinzelte Menschen und eine Schar von Vögeln belebt.

Den Eindruck des Bildes prägt das staubig-silbrige Laub der Olivenbäume, das sich farblich dem gebleicht-wirkenden Ocker des Weges anschliesst und die Landschaft als von der Sonne ausgebrannt erscheinen lässt. Der Kontrast zwischen dem Lichtreflex und dem dunklen Schattengrau wird durch die zarte Zeichnung der Vögel, des Laubes und der Gräser etwas gemildert und verleiht daher der Landschaft ausgewogene, vertraute Stimmung.

Nr. 9. Thymianpflückerinnen.

„Ramasseuses de Thym“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 60“.

Frz. Privatslg. (mme. Weber de Bretière).

Holz, 28 x 39 cm.

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 9.

«Guigou», Gal. Dettaille, Marseille 1927, ohn. Nr.

«Guigou», Gal. Alfred Daber, Paris 1947, Nr. 1.

Phot. : Alfred Daber, Paris.

Das breite Feld, auf dem zwei Bäuerinnen Thymian pflücken, ist von schattigen Baumreihen begrenzt. Die Ferne der Landschaft gipfelt in einem Bergmassiv, das auf den breiten Baumstumpf im Vordergrund bezogen ist. Darüber spannt sich weiter Himmel.

Während der durch die Baumreihen unterteilte Bildraum nur sprunghaft auf der Erde abgelesen werden kann, umfasst das Licht seine ganze Weite. Für die Bildfläche sind jedoch gerade die Baumreihen von Bedeutung, weil sie die betonte Breitrichtung der Bildlandschaft – die lediglich durch die beiden Gestalten im Bilde halten wird – noch unterstreichen.

Farbig steht der Himmel durch kräftiges Blau und Weiss mit der Kleidung der Bäuerinnen in Beziehung. Das mit Kräutern übersäte Feld erscheint dagegen gebleicht neben dem tiefen Olivgrün der Bäume, deren Dunkelkontrast die Farbkraft des Bildes überwiegt.

Nr. 10. Blick auf das Lubérongebiet.

„Vue prise dans la région Lubéron“.

Signiert und datiert : « Paul Guigou 60 »

Paris, Slg. Alfred Daber.

Holz, 13 x 38 cm.

Vorher Marseille, Slg. Probst.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1947, Nr. 2 (unter dem Titel „Collines des Alpilles“).

„Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 5.

„De David à Cézanne“, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1947, Nr. 80.

Phot. : Abb. Kat. Daber 1950.

Eine karge, steinige Landschaft breitet sich im Sonnenschein. Einzelne Bäume heben sich auf den Höhen rechts und links von der Ferne ab, die in der zarten Bergkontur gipfelt. Der Berg steht formal in Beziehung zur vorderen Talsilhouette, die durch ihre Kurvenform einer flachen Schale gleicht. Dadurch scheint die Ausbreitung und das der Sonne Ausgesetztsein der Landschaft besonders gekennzeichnet.

Der weite, über den Bildrand hinausweisende Raum ist im Mittelgrund durch kurvenhafte Verspannung von Raum und Fläche gehalten. Hier weist die paraboloid-erscheinende Form der Talsilhouette auch auf die unendliche Landschaftsbreite hin. Die Tiefe des Bildes kommt dagegen durch Wege zum Ausdruck, die in ovaler Form ineinandergreifen. Durch die Überschneidung der Ovale und der Talsilhouette sind Breite und Tiefe des Bildes miteinander verbunden. Dem rechten Schnittpunkt dieser Formen entspricht in der linken Bildhälfte die Baumgruppe, wie die Bergspitze im Hintergrund dem tiefsten Punkt der vorderen Talsilhouette. Der durch diesen Formenbezug in die Fläche gebannte Raum kommt aber erst durch die Beleuchtungsperspektive zu voller Wirkung. Das Licht zeigt sich unbegrenzt, dabei stellenweise ockerfarben auf der steinigen Erde im Vordergrund, während es am fernen Himmel zu Weiss verblasst und dem hellen Blau der Berge angeglichen ist. Die ganze Kraft des Lichtes scheint aber im gebleicht-wirkenden Terragelb – das den zarten Farbklang des Bildes bestimmt – in der Mitte des Tales konzentriert zu sein. Diese Lichtvolle Stelle ist vom schattigen Saftgrün der Bäume und Sträucher umrahmt. – Die Farbe ist locker und differenziert in derber und feiner Strichführung aufgetragen. Dabei erhöht der durchscheinende, mahagonibraune Holzgrund teilweise noch den Farbklang. Trotz so skizzenhafter Malweise macht das Bild einen durchaus vollendeten, zarten Eindruck.

Nr. 11. Provençalische Landschaft.

„Paysage de Provence“

Signiert und datiert: « Paul Guigou 1860 ».

Paris, Louvre, Inv.-Nr.: R.F.1328.

Leinwand, 54 x 81 cm.

Vorher Musée du Luxembourg (Ankauf um 1900 durch Armand Dayot).

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr.7., Gal. Detaille, Marseille 1927, ohn. Nr.
Abb. : L'Art et les Artistes, Nr. 87, Juni 1912.
Abb : L'Art et les Artistes, Nr. 77, Mai 1924.
Phot. : Vizzavona, Paris.

Über einer flachen Talmulde, die im Hintergrund durch kahles Felsmassiv abgeschlossen wird, breitet sich hoher Himmel. Zwischen dessen flockigen Wolken hindurch ergiesst sich starkes Sonnenlicht über die Landschaft.

Das Buschwerk des Vordergrundes steht formal in Spannung zum Bergmassiv der Ferne. Dieser zentrale und äusserst strenge Raumbezug wird zu beiden Seiten von bewaldeten Berghängen gerahmt, denen jeweils Häuser oder einzelne Pinien zugeordnet sind. Die einsame Figur einer Bäuerin (die in der Abbildung kaum zu sehen ist) betont noch die Verlassenheit der Landschaft.

Die Bildfläche besteht aus flachen Schrägen, die alle im zentralen Bezug von Bergmassiv und Buschwerk zusammenlaufen. Die Bildseiten sind deshalb annähernd symmetrischer Art. So entsprechen z.B. auch die beiden linken Pinien den zwei Häusern auf der rechten Seite und die Bildanlage wirkt etwas einfallslos.

Dieser Eindruck des Bildes wird allerdings durch die Farbe aufgehoben. Das Türkisblau des Himmels, das die einzige Lokalfarbe im Bilde ist, dringt strahlend nach vorn und zieht auch das ferne Bergmassiv farbig mit sich. Alle anderen Farben – wie das Ocker der Erde, das Rosa der Dächer und der bäuerlichen Kleidung – sind vom Licht gebrochen. Dazu kontrastieren die Sträucher und Erdschatten in dunklem Schwarzgrau.

Die Eintönigkeit des Motivs und die in grossen Flächen gegebene Farbe sind durch spröde, unruhige Pinselführung belebt.

Nr. 12. Im Lubéron.

„A travers le Lubéron“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 60“.

Paris, Slg.Alfred Daber.

Holz, 9 x 26 cm.

Vorher Marseille, Privatslg.

Ausst.: „Guigou“, Gal.Alfred Daber, Paris 1947. Nr.4.

Phot.: Besitzer.

Fast die Hälfte des kleinen Bildes stellt lichten Himmel dar, der sich über bergiger Landschaft weitet. Rechts und links säumen Bäume und Büsche die flache Mulde, die an der linken Seite terassenartig abfällt.

Das matte Blau des Himmels ist nur Bildmitte aufgehellert und wird vom Türkisblau der spitzen Berge übertönt. Das Türkisblau dringt zwischen den fast schwarzen Büschen stark nach vorn. Die

mattgrünen und braunen Hänge der Mulde haben an der rechten Seite dunkle Baumschatten, bei denen der Horizont des Malgrundes durchgeschimmert, während die linken, ockerfarbenen Terrassen von zarten Gräsern und Blumen bewachsen sind. Durch die Rundung der Terrassen scheint der Vordergrund zurückzuweichen und im Mittelgrund dem durch das Türkisblau nach vorn dringenden Hintergrund zu begegnen.- Das Sonnenlicht ist weitgehend schattenlos und wirkt sehr stark. Die wenigen Schlagschatten am rechten Bildrand erwecken daher mehr den Eindruck von Luftschatten oder unabhängiger Dunkelheit und unterstreichen noch die Lichtstärke. Das Licht ist von solcher Heftigkeit, dass es über die schmale Bildbreite hoch hinaus zu strahlen scheint.

Nr. 13. Die Wäscherin.

„La Lavandière“

Signiert und datiert: „Paul Guigou 1860“.

Paris, Louvre.

Leinwand, 77 x 54 cm.

Vorher Paris, Paul Rosenberg.

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 3

„Guigou“, Gal.Detaille, Marseille 1927, ohne Nr.

„Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr. 2.

Abb. L'Art et les Artistes, Nr. 87, Juni 1912, und L'Art et les Artistes, Nr. 77, Mai 1927.

Vizzavona, Paris : Postkarte.

Phot. : Abb.Kat.Daber.

Text siehe zweiten Teil, Kapitel B.I,c,l, Seite 44.

Nr.14. Weg in der Provence.

„Chemin en Provence“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 60“.

Paris, Privatslg. (Armand Dayot).

Karton, 28 x 29 cm.

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 55.

(Unter dem Titel « Paysage de Provence »)

Guigou, Gal. Detaille Marseille 1927, ohne Nr.

Guigou, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr. 4.

Abb. L'Art et les Artistes, Nr. 77, Mai 1927.

Phot. : Archives photographique, Paris, Nr. BAP 6479.

Ein von Sträuchern eingefasster Weg führt Berghöhen entgegen, auf denen sich dunkle Bäume vom lichten Himmel abheben.

Der Bildaufbau ist nahezu kastenförmig streng. Rahmenparallele Bäume unterbrechen den krassen Tiefenzug des fast senkrecht ins Bild hineinführenden Weges. Dabei ist der Bildraum in einzelnen Raumteilen gegeben, die als Weg und als Höhenzüge übereinander geschichtet wirken.

Alle Raumteile werden durch die Beleuchtung, die den Bildraum auch ausserhalb der realen Bildgrenzen spürbar sein lässt, zusammengeschlossen.

Die Farben des Bildes sind abhängig von Licht und Schatten, die sich gegenseitig zu durchdringen scheinen: So wirkt die Helligkeit des Himmels auf das Ocker des Weges ein, das dunkle Graugrün der Bäume greift dagegen in den hellen Himmel! Dieses spannungsvolle Ineinandergreifen von Himmel und Erde stellt den eigentlichen Bildinhalt dar, der durch eine bunte, bäuerliche Gestalt sowie durch zarte, blühende Sträucher und Gräser bereichert ist.

Nr.15. Provençalische Alpenlandschaft.

„Paysage des Alpes en Provence“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 61 »

Frz. Privatslg. (Marius Dubois).

Holz, 23 x 38 cm, (auf d. Rückseite eine Hundestudie von 1864).

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr.12, Gal. Detaille, Marseille 1927, Nr.11.

Phot. : Archives photographiques, Paris Nr. BAP 6462.

Eine Bergschräge wird zu beiden Seiten des Bildes von Bäumen eingefasst, die sich silhouettenhaft vom lichten Himmel abheben. Die Landschaft, in der eine einsame Gestalt gegeben ist, erscheint weit und verlassen.

Der Raumeindruck des Bildes beruht mehr auf der Darstellung der Beleuchtung als auf dem perspektivischen Grössenunterschied der Bäume. Die Bäume haben aber durch ihre strenge Rahmenbezogenheit insofern Bedeutung, als sie die grossen Flächen von Himmel und Erde – die fast je die Hälfte des Bildes einnehmen – verbinden und dabei den Raumeindruck auf die Bildmitte konzentrieren.

An derselben Stelle des Bildes kommt deshalb auch die Beleuchtung am meisten zur Geltung. Licht und Schatten, denen die Farben untergeordnet sind, schliessen sich hier im Kontrast zusammen. Die kraftvolle Pinselführung unterstreicht noch die elementare Wirkung vom Himmel und Erde.

Nr. 16. Roquevaire, Dorf in bergiger landschaft.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 61, Roquevire“.

Frankfurt/M.; Städelsches Kunstinstitut, Inv. – Nr. 1650.

Holz, 20 x 31 cm.

Phot.: Bildarchiv Foto Marburg, Nr. 84936.

Text siehe zweiten Teil, Kapitel B, I, c, I, S. 47.

Nr. 17 Zypressen.

„Les Cyprés“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 61“.

Paris, Gal. Alfred Daber.

Holz, 28 x 21cm.

Vorher Slg. Auguste Bouge.

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 11.

« Guigou, Gal. Detaille, Marseille 1927, ohne. Nr.

„Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr. 6 und 1950 Nr. 8.

Abb.: L'Art et les Artistes, Nr. 77, Mai 1927, und Mai 1956, Le Monde illustré, 26. März 1938.

Katalogue der Ausst. Daber 1938 und 1950.

Phot.: Abb. Kat. Daber 1938.

Eine Gruppe von Zypressen steht in sonnenüberfluteter Landschaft und spiegelt sich im Wasser eines Stauwerks. Die Spiegelbilder der Zypressen, die sinnbildlich die Aufgabe von Wurzeln übernommen haben, verstärken den Eindruck elementarer Kraft, mit der die Zypressen sich gegenüber der sengenden Gewalt des Sonnenlichts behaupten.

Dem Ausdruck von Kraft und Ruhe entspricht die zentrale und strenge Bildanlage. Obwohl die Zypressen als unverschiffene Kulissen mitten im Bildraum stehen, kommt durch das schräg ins Bild einfallende Sonnenlicht wie auch durch die Ufer des Stauwerks perspektivisch die Bildtiefe zur Geltung, die in klare Flächenordnung gefasst ist. Die Fläche baut sich aus den Senkrechten der Zypressen auf, die durch die waagerechte Mauer des Stauwerks im Bildzentrum verbunden sind. Die seitlichen Schrägen des Ufers betonen noch die zentrale Verspannung in der Fläche, während sie gleichzeitig auf die Raumentiefe hinausweisen.

Himmel und Wasser erscheinen in sehr lichtvollem Azurblau. Dem Horizont zu ist der Himmel aufgehellert und den ockerweissen Tönungen des Mittelgrundes genähert. Hier ist die ganze Stärke des Sonnenlichtes gezeigt, das die Farben von Mauer und Gebäuden zu fast einheitlichem Ockerweiss gebleicht zu haben scheint. Im Kontrast dazu steht die einzige Lokalfarbe des Bildes: Das Grün der Zypressen, dem sich das Grün der Ufer und alle Schattentöne anschliessen. Die dichte und doch differenzierte Malweise der Zypressen scheint die elementare Kraft, mit der sie dem kristallinisch-glatten Himmel entgegenstehen, noch zu unterstreichen.

Bei aller Spannung innerhalb des Bildes ist ihm jedoch der Eindruck von Ruhe eigen.

Nr. 18. Küstensiedlung bei Marseille.

„Petit village cotier, région de Marseille“.

Signiert und datiert « Paul Guigou61 ».

Frz. Privatslg.

Holz, 14 x 26 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr.9.

Phot.: Abb. Kat. Daber.

Den Mittelpunkt der Landschaft bildet ein Baum, dessen Krone breit ausschwingt über der seitlich tieferliegenden Küstensiedlung und dem Meer.

Die Weite des Bildraumes kommt durch das Licht zum Ausdruck, das die einzelnen Raumbezirke von Baum, Siedlung und Meer übergreifend zusammenschliesst. – In Bezug auf die Fläche ist dagegen allein der Baum von Wichtigkeit: Denn in ihm enden alle Waagerechten und Schrägen von Meer und Küste.

Farblich ist das Bild im Wesentlichen durch kontrastierendes Hell/Dunkel bestimmt. So verklammert sich das schwarzhaltige Grün und Grau des Baumes und der Häuserschatten fest mit den gebleicht erscheinenden Terra- und Ockertönen der Häuser und der Erde sowie mit dem hellen Blau von Himmel und Wasser. Dabei wird die Beleuchtung an den Häusern hauptsächlich in festen Umrissen effektiv, an der Baumkrone dagegen mehr durch aufgelockerte Malweise.

Die Malweise des Baumes erinnert zunächst etwas an impressionistische Bestrebungen. Wenn man diese Technik z.B. mit derjenigen in Pissarros Bild „Umgebung von Louveciennes im Sommer“ (1870) vergleicht, wird aber deutlich, dass Guigous Auflockerung der Farbe dem Erscheinungshaften bei Pissarro wenig verwandt ist.

Vielmehr kann gerade dieser Vergleich dazu führen, das fest ineinander „Gefügte“ von Licht und Schatten bei Guigou als einen Hinweis auf Césannes Malerei anzusehen. Ein Blick auf dessen „Provençalische Ebene“ von 1878/83 mag in diesem Zusammenhang für die Bedeutung von Guigous Bild genügen.

Nr. 19. Weg an der provençalischen Küste.

Frz. Titel nicht bekannt.

Signiert „Paul Guigou“. Nicht datiert, um 1861.

Winterthur, Slg. Frau Jäggli-Hahnloser.

Holz, 22 x 16 cm.

Phot.: Besitzer.

Das kleine Bild zeigt einen Weg, der zwischen zwei hohen Bäumen an felsiger Küste entlangführt. helles Sonnenlicht fällt auf Felsblöcke am Wege, auf dem die Gestalt eines Jägers undeutlich erkennbar ist.

Durch die starke perspektivische Verkürzung des Weges ist die Tiefe des Bildraumes gegeben, während dessen betonte Höhe jedoch durch die Beleuchtung und die beiden Bäume zum Ausdruck kommt.

Von den Farben des Bildes tritt am stärksten das Dunkelblau des Wassers hervor, das genauso lichtlos erscheint wie das schwarzdurchsetzte Grün-Braun der Zypresse. Die Pinie dagegen ist mehr

vom Licht- das den wolkigen Himmel durchstrahlt – getroffen. Die Stärke des Lichtes ist hauptsächlich in den beigefarbenen Reflexen der Felsblöcke und des Weges spürbar.

Die Farbe ist zart und zugleich spröde aufgetragen, dabei durch winzige, weisse Tupfen bereichert. Im unteren Bildteil ist überdies auch noch der durchscheinende Farbton des Holzgrundes mit an der Farbigkeit der Schatten beteiligt.

Durch das Gleichgewicht zwischen Farbe und Licht, das ein Merkmal von Guigous eigenem Stil darstellt, kann das Bild daher in die Zeit um 1861 eingeordnet werden.

Nr.. 20. Die Sonnenschirmpinie.

„le Pin parasol“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 61“.

Frz. Privatslg. (Fernand Bouisson).

Leinwand, Tondo 60 cm

Ausst.: „Guigou“ Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 10. Gal. Deatille, Masreille 1927, ohne Nr.

Abb.: L'Art et les Artistes, Nr. 77, Mai 1927.

Phot.: Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6469

Die Bildform des Tondo kommt im Werk von Guigou bisher sonst nicht vor. Es ist möglich, dass die Wahl des Tondos auf eine Anregung aus dem Marseiller Malerkreis (z.B Montivelli) zurückgeht.

Eine grosse Pinie steht einsam in eweiter Küstenlandschaft. - Der Bildtondo ist annähernd zur Hälfte in einem Himmel – und einen Erdbezirk geteilt. Darin ist der Bildraum perspektivisch gegeben; sowohl durch den Grössenkontrast zwischen den Pinien des Vorder- und Hintergrundes als auch durch die Kurve des Küstenufers, an dessen Fluchtpunkte die ferne Felsenküste mit dem hohen Pinienstamm zusammenstösst. Hierdurch – wie auch durch die Beleuchtungsperspektive – dringt der Hintergrund stark nach vorn.

Auch für den Eindruck der Bildfläche ist die Pinie wichtig, denn ihre Form fügt sich dem Tondo ein und akzentuiert die Himmelsfläche.

Farblich ist das Bild ebenfalls in einen Lichtbereich des Himmels und einen Schattenbereich der Erde geteilt. Deshalb schliessen sich gerade das Azurblau des Himmels und der Felsen mit dem schwarzhaltigen Grünbraun der Erde im Kontrast zusammen.

Trotz des überaus schlichten Motivs ist das Bild mit grosser Sorgfalt gemalt und wirkt daher doch äusserst reizvoll.

Nr. 21. Kleiner Teich.

„Le petit étang“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 61“

Paris, Slg. Alfred Daber.

Bleistiftzeichnung auf Ecrupapier, 9 x 18 cm.
Vorher Paris, Slg. Charles Day.
Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr.7.
Phot.: Abb.Kat.Daber.

In der Bildmitte steht eine Reihe schlanker, hoher Bäume, die vom Sonnenlicht fast ganz weggeblendet sind. Durch die Spiegelung der Bäume im kleinen Teich davor scheint aber ihre Verwurzelung mit der kraftspendenden Erde besonders hervorgehoben.

Die durch die Beleuchtung gezeigte Raumweite des Bildes wird unterstrichen durch den perspektivischen Grössenunterschied beider Baumreihen, von denen die hintere als Folie für die vordere dient. Dadurch erscheint der Mittelgrund – von dem aus sich die Fläche entfaltet – zart betont. Die Fläche besteht aus einer einfachen Verspannung senkrechter und waagerechter Formen, die besonders die Bildmitte kennzeichnen.

An dieser Stelle ist auch der Eindruck des Lichtes durch den Schatten gesteigert. Einige Schatten im Laub der Bäume akzentuieren sogar noch die Lichtfülle und sind aller Schwere enthoben. Dadurch entsteht trotz der Lichtstärke im Bilde der Eindruck zarter Leichtigkeit. Die Gegensätze des Hell/Dunkels sind im kleinen Original noch geringere als hier in der Abbildung.

Nr.22. Blick auf die Canebière und die Allee de Meilhan

„Vue de la Canebière et les Allées de Meilhan“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 61“.

Paris, Privatslg.

Leinwand, 25 x 33 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr.5, und Paris 1947, Nr.6.

Phot.: Alfred Daber, Paris.

Dargestellt ist eine breite, sonnenbeschienene Strasse, die hohen Häusern im Mittelgrund Schatten spenden.

Die perspektivisch gegebenen Häuser und Bäume bewirken den Eindruck weiten Bildraumes, der durch die Beleuchtung noch über die realen Bildgrenzen hinauszudringen scheint. Der Mittelgrund ist besonders durch das Zusammentreffen der Licht- und Schattenkomplexe hervorgehoben, die auch die Flächenordnung des Bildes bestimmen.

Die Farben des Bildes dienen seiner Beleuchtung. Dabei sind das Ockerweiss der Strasse und das Azurblau des Himmels an erster Stelle zu nennen, die Schatten schliessen sich in blaugrauen und grünen Tönen an. Das Licht ist als Reflex hauptsächlich auf den Vordergrund konzentriert. Durch die Schlagschatten der Bäume und Häuser ist die Richtung des Lichtganges angegeben, die jedoch für die gesamte Lichtwirkung bedeutungslos bleibt. Vielmehr sind in diesem Zusammenhang die Menschen und der Hund vorn auf der Strasse wichtig, die alle den Eindruck erwecken, als flüchteten sie vor der

Sonne in den Schattenbereich. Trotz dieses Bewegungszuges der Gestalten ist dem Bild jedoch ein Ausdruck der Ruhe eigen.

Nr.23. Staubecken Saint Vic.

„Le bassin Saint Vic“. (Vorheriger Titel: „Le Reservoir“). Signiert und datiert: « Paul Guigou 1861 ».

Paris, Gal. Alfred Daber.

Leinwand, 53 x 78 cm.

Phot.: Besitzer.

Zwei kahle Felshänge schieben sich in der Bildmitte ineinander; der eine Abhang reflektiert grelles Sonnenlicht, der andere liegt im Schatten. Die Beleuchtung des linken Abhangs dringt dabei durch ihre Spiegelung im Wasser des Staubeckens in die vordere Schattenzone ein, während andererseits diese sich durch einzelne schattige Bäume mit dem beleuchteten Abhang verbindet. Dadurch wirkt das in Wasser, Felsen und Luft aufgeteilte Bild durch das Sonnenlicht zusammengeschlossen. Der Eindruck der Raumweite des Bildes beruht im Wesentlichen auf der Beleuchtungsperspektive. Der durch schattige Felsen unterbrochenen Raumkontinuität kommt dabei die Lichtspiegelung im Wasser zu Hilfe. Der Bildraum erscheint dadurch unbegrenzt, wird aber von der strengen Flächenordnung, die vom Bildzentrum ausgeht, der realen Bildfläche verhaftet.

Die Farbe des Bildes ist seiner Beleuchtung untergeordnet. Der Himmel ist in strahlendem Blau gegeben. Alle übrigen Farben – das Ockerweiss des Reflexes auf dem Felsen und dessen Spiegelung, sowie das dunkelbraun durchsetzte Grün und Grau aller Schatten – wirken hauptsächlich durch ihren Hell/Dunkel-Kontrast. Dabei lassen die grauen Schattentöne sehr an die Farbe bei Courbet denken. – Oberhalb des Wasserfalls wird das Grau noch leicht akzentuiert durch blasses Carminrot, das in seiner Farbkraft die Verbindung zum Himmelsblau sucht. Dazu kommt noch der dichte, spröde Farbauftrag (besonders an den Felsen, weniger am Himmel), der mit leicht übergesetzter Farbe gelockert ist und dadurch die lichtreflektierenden Bildstellen besonders lebendig gestaltet.

Nr.24. Dorf in den Bergen.

„Village dans un paysage de collines“.

Sicht signiert und datiert. Gegen 1862.

Paris, Gal. Alfred Daber.

Holz, 15x 25 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 16.

Phot.: Besitzer.

In lichter Berglandschaft führt ein breiter Weg – von der runden Wand eines Bauernhauses sowie von einer Mauer begrenzt – auf das Dorf zu, von dessen Häusern eines an Grösse überragt.

Obwohl der Bildschirm durch Berge und Wände eingeschränkt erscheint, erweckt das Bild den Eindruck grosser Weite. Diese Wirkung ist bedingt durch den perspektivisch verlaufenden Weg (dabei

besonders durch die Rundung des Hauses) sowie durch die Beleuchtung. Der noch über die realen Bildgrenzen hinausstrebende Raum wird durch diagonale Flächenbezüge im Bilde gehalten. Durch die Ordnung der Farben laufen Nähe und Ferne des Bildraumes im Mittelgrund zusammen. Denn das Blau der Berge, das sich zum Himmel mehr und mehr aufhellt, dringt andererseits auch stark nach vorn und überstrahlt dabei noch das Rotbraun des Weges und der Dachziegel. Die an vielen Stellen durchscheinende Farbe des Holzgrundes klingt an dieses Rotbraun an. Trotzdem kann – da das Bild unvollendet ist – über den Farbwert des Holztones nichts gGenaueres ausgesagt werden. Das helle Ocker der Mauer und das Hellgrün des Grases treten nicht weiter hervor.

Das Blau ist ausserdem noch Ausdruck des Lichtes, das im ganzen Bild annähernd gleichstark anwesend ist, während die Dunkelheiten lediglich Ordnungsfaktoren in ihm darstellen.

Das Bild ist nicht datiert. Den übereinstimmenden Merkmalen der eigenen Stilbildung bei Guigou entsprechend, kann es aber wohl in die Zeit um 1862 eingeordnet werden.

Nr. 25. Landschaft von Allauch.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 62“.

Marseille, Palais Longchamp, Inv. – Nr. 437.

Leinwand, ca. 100 x 190 cm.

Abb. L'Art et les Artistes, Nr. 87, Mai 1912, und Nr. 77, Juni 1927.

Phot.: Bulloz, Paris. (Wirkt etwas zu dunkel).

Strahlende Sonne liegt über weiter, felsiger Landschaft, auf deren Weg ein Bauernpaar wandert. Der weite Bildraum ist sowohl durch den perspektivisch verlaufenden Weg und die Grössenkontraste der Gestalten als auch durch die Beleuchtung gegeben. Die Bildgründe erscheinen in der Fläche übereinander geschichtet. Dabei ist die Bildmitte durch das Bauernpaar betont. Von den Farben des Bildes ist vor allem das kristallklare Himmelsblau zu nennen, das sich in der linken, oberen Ecke vertieft und dadurch auf das schräg gegenüberliegende Schattendunkel Bezug nimmt. Alle Dunkelheiten des Bildes folgen farblich dem weit in die Landschaft hineinragenden Luftschatten. Die nächst wichtige Farbe des Bildes ist das Ockergelb des Weges sowie der Gras- und Heideflächen. Hierin entfaltet sich ein mattbunter Reichtum gebleicht erscheinender Töne von Rosa, Gelb, Grün und Blau, die alle mit den Farben der bäuerlichen Kleidung übereinstimmen. Die felsigen Berge des Hintergrundes wirken dagegen etwas fade in ihren grauen Schattierungen.

Nr. 26. Siehe im Kapitel über fragliche Zuschreibungen.

Nr. 27. Schimmel am Waldrand.

„Cheval blanc harnaché, près d'un arbre“.

Nicht signiert und datiert. Gegen 1862/63.

Paris, Slg. Alfred Daber.

Holz, 15x 25 cm.

Vorher Auvers-sur-Oise, Slg. Dr. Gachet.

Ausst.: «Guigou», Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr.17.

Phot.: Besitzer.

Ein Schimmel mit gelöstem Geschirr steht in schräger Rückansicht am Rande eines Waldes. Starkes Sonnenlicht fällt auf das Pferd wie auf die Stämme der Bäume. Durch die perspektivische Stellung von Pferd und Bäumen ist der Eindruck des Bildraumes angedeutet, der aber hauptsächlich durch die Beleuchtung wirksam wird. – Für die Bildfläche ergibt sich vom Bildzentrum aus eine Ordnung senkrechter und Waagerechter Bezüge. Das Bild ist in dunklem Grün und Braun gemalt, von denen sich die Stellen der Lichtreflexe in grellem Weiss abheben. Auch der Körper des hellgrauen Schimmels ist lediglich an den Lichtstellen weissfarben.

Die farblich etwas verschwommenen, einzelnen Bildformen sind durch das Licht als solche kenntlich gemacht. Dabei wird deutlich, dass der Schimmel als Figur der Landschaft unterstellt bleibt. Denn seine Gestalt ist in Rückansicht gegeben, die erst durch Licht und Schatten Ausdruck erhält. Genau wie die Bäume ist der Schimmel hier nur Mittel zur Darstellung des beleuchtungsphänomens in der Bildlandschaft.

Nr.28. Hafen von Marseille bei Sonnenuntergang.

„Port de Marseille, bassin au soleil couchant“.

Nicht signiert und datiert. Gegen 1863.

Frz. Privatslg.

Holz, 15 x 26 cm.

Vorher Auvers-sur-Oise, Slg. Dr. Gachet.

Ausst.: « Guigou », Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 19.

Phot. : Alfred Daber, Paris.

Der Eindruck des Bildes wird von hereinbrechender Dunkelheit bestimmt, der die Sonne noch im Sinken Widerstand entgegenzusetzen scheint. In die wildbewegten Wolken ragen Masten der im Hafen schutzsuchenden Schiffe hinein. Der Himmel nimmt den grössten Teil des Bildes ein und seine Beleuchtung lässt weiten Bildraum effektiv werden. Dies ist – auf Grund der Flächenordnung – besonders im Bildzentrum der Fall, während die Waagerechten der Wolken und der Erde an den Bildseiten richtig verbunden sind.

In der Bildmitte wirkt auch das Licht am stärksten als Reflex an der Speicherwand sowie auf dem Wasser. Das Ufer dagegen ist ganz vom Dunkel eingenommen, das aus Luftschatten zu bestehen scheint. – Die Farbe folgt dem Ausdruck der Beleuchtung, vorwiegend als kräftiges Ockergelb und wuchtig-differenziertes Graubraun. Der skizzenhaft lebendige Farbauftrag entspricht dabei dem elementaren Bildinhalt.

Nr. 29. Gutshof Constantin

„La Ferme Constantin“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 63, Constantin“

Aix-en-Provence, Musée Cranet.

Leinwand, 35 x 55 cm.

Vorher J.B. Dauphin.

Phot.: Henry Ely, Aix-en-Provence.

Am Fusse einer felsigen Höhe liegt – hinter Bäumen versteckt – ein Gutshof. Der Vordergrund wird durch eine Wiese eingenommen, auf der einzelne bäuerliche Gestalten und Tiere erkennbar sind.

Die durch die Helligkeit des Himmels angedeutete Bildweite wird durch die Betonung des Mittelgrundes aufgehoben, indem Bäume, Haus und Felsen die Fernsicht verstellen und den Bildraum einengen.

Von den Farben des Bildes ist vor allem das Hellgrün der Bäume und der Wiese zu nennen, das – zusammen mit dem strahlenden Türkisblau des Himmels. Den kräftigen Farbklang des Bildes bestimmt. Das Rosa und Ockerweiss des Hauses und der felsigen Höhen wirken dazwischen zart und verbindend. In diesen Tönen kommt die Beleuchtung mehr zum Ausdruck als durch die Schatten der rechten Bildhälfte.

Nr. 30. An der Durance.

„Vers la Durance“.

Signiert und datiert : « Paul Guigou, Constantin 1863 ».

Aix-en-Provence, Musée Granet.

Leinwand, 35 x 55 cm.

Vorher J.B. Dauphin.

Phot.: Henry Bly, Aix-en-Provence.

Die Wiese, auf der eine Bäuerin Hühner füttert, ist von Bäumen umgeben, über denen in der Ferne ein Bergzug in hellem Sonnenschein sichtbar ist.

Die perspektivisch gegebenen, seitlichen Bäume und Luftschatten werden durch den schmalen Fluss und die kleine Turmhöhe unterbrochen. Dahinter schliessen sich Fluss und Bergzug an.

Auch Farbe und Licht betonen diese Unterbrechung des Bildraumes insofern, als die Farbe im Wesentlichen den Wiesenbezirk, das Licht jedoch die Ferne bestimmt. So erscheint in der Wiesenmitte ein terrarot, das sich links unter den Bäumen wiederholt und dadurch die blauen und weissen Farbakzente der Bäuerin und der Hühner umschliesst. Fluss, Bergzug und Himmel dagegen sind in zusammenhängendem Komplex von ockergelben Farbtönen gemalt, die sich zum Zenith hin blau färben und dort das Licht zu voller Wirkung kommen lassen.

Trotz des Unterschiedes zwischen farbkraftigen und lichthaltigen Farbtönen hat die Farbe insgesamt sehr weiche Übergänge.

Nr. 31. Der Sainte-Victoire.

„La montagne Sainte-Victoire“.

Signiert und datiert: «Paul Guigou 63».

Marseille, Privatslg. (Louis Savon Peiron).

Leinwand, 55x80 cm.

Ausst. : «Guigou», Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 15.

«Guigou», Gal. Detaille, Marseille 1927, Nr. 9.

Phot.: Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6463.

In sonnendurchglühter Landschaft erhebt sich der Sainte-Victoire, dessen Form an der Erdoberfläche vor ihm wie gespiegelt wirkt. Am Fusse des Berges zeichnen sich Schattensilhouetten zweier Baumgruppen ab, denen jeweils bäuerliche Gestalten zugeordnet sind. Zu beiden Seiten ist das Bergmassiv durch zartes Baumgeäst gerahmt, das von der Lichtfülle des hohen Himmels fast aufgelöst ist. Alle wesentlichen Formen treten im Bild doppelt auf und sind entweder Ausdruck des Lichtes oder des Schattens.

Der Bildraum ist durch Beleuchtungsperspektive gebildet. Auf Grund der rhythmischen Anordnung der Schatten, die den Bildraum zweimal unterteilen, erhält gleichzeitig die Bildfläche ihre Prägung. Diese besteht aus der Symmetrie von Bäumen und Gestalten sowie aus dem mit seiner Vorfläche annähernd kongruent erscheinenden Sainte-Victoire unter den Waagerechten der Wolken.

Das tiefe Himmelblau wandelt sich dem Horizont zu in strahlendes Weiss, das sanft in das gebleicht wirkende Ockergrau des Berges übergleitet. Davon hebt sich das Graugrün der Baumsilhouetten wie des breiten Luftschattens – das die farbigen Akzente der Gestalten umschliesst – dunkel ab.

Mehr als die Farbe wirkt die Beleuchtung im Bild. Aus entgegengesetzten Richtungen treffen Licht und Schatten im Mittelgrund zusammen und stellen hier als starker Kontrast den eigentlichen Bildinhalt dar.

Nr. 32. Durance-Ufer bei St. Paul.

„Les bords de la Durance à St. Paul.»
Signiert und datiert: « Paul Guigou 63 ».
Frz. Privatslg. (J.L. Vaudoyer)
Karton, 17x38 cm. Skizze für das Bild von 1864. Verz. Nr 28.
Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 16.
«Guigou », Gal Detaille, Marseille 1927, Ohn. Nr.
Phot.: Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6481.

Dem sonnenbeschienen Flussufer, das sich breit durch das schmale Bild zieht, ist links ein Bergzug eingeschoben, der vor einer Reihe von Bäumen – steil und abfallend – endet. Sowohl durch die Baumreihe als auch durch den vorderen Fluss, an dem einige Menschen am kleinen Boot beschäftigt sind, wirkt die Weite der Landschaft deutlich unterteilt.

Der Bildraum wird fast nur durch Beleuchtung effektiv. Denn Himmel und Erde hellen sich zum Horizont hin auf und gehen dort ineinander über. Diese Stelle in der Bildmitte wird seitlich von Bäumen und Felshöhen gerahmt, die parallel zum Fluss verlaufen.

In diese etwas eintönige Flächenordnung fällt das Licht senkrecht ein. Dadurch ist nur geringe Schattenbildung möglich, die sich vor allem in den vorgeblendeten Baumsilhouetten abzeichnet. Die Farbe des Bildes besteht aus Azurblau, das sanft ins helle Ocker der Erde übergeht, während die geringen Dunkelheiten der Felsen und Bäume vorwiegend in Grau gegeben sind.

Nr. 33. Landschaftsstudie aus der Ile-de-France.

„Etude de paysage panoramique en Ile-de-France.
Nicht signiert und datiert. Gegen 1862/84.
Paris, Gal. Alfred Daber.
Leinwand, 20x33 cm.
Vorher Paris, Slg. M. Roch.
Phot.: Besitzer.

Im flach ausgebreiteten Tal liegen die Häuser eines Dorfes weit verstreut zwischen Bäumen und Büschen. Mehrere Häuser stehen in der Bildmitte zusammen. Von hier aus führt ein Weg in gleichförmigen Windungen in den Vordergrund. Der Weg steht durch seine Helligkeit mit der des bewölkten Himmels in Verbindung.

Der Himmel erweckt den Eindruck weiten Bildraumes. Der Bildraum ist im Mittelgrund dadurch betont, dass ich die Dorfmulde vom Getreidefeld scharf absetzt und die Fernsicht ausserdem durch einen Wald verstellt ist. Weiter Himmel nimmt die Hälfte des Bilds ein. Durch die Ordnung der unteren Bildhälfte werden beide Teile zusammengehalten. Denn der Weg, der die Schräge des Kornfeldes aufnimmt, schliesst durch seine vielfachen Kurven, die an die der Wolken anklingen, beide Bildhälften zusammen.

Der Weg nimmt auch die Helligkeit des Himmels auf und verbindet sich mit der Dunkelheit der Bäume und Büsche. Dieser Kontrast umgibt die einzig reine Farbe des Bildes: Das Grün des Tales. Das mit weissen Blüten durchsetzte Braun des Kornfeldes ähnelt in seiner Eintönigkeit dem Weissgrau des Himmels.

Das Bild wirkt zunächst etwas stumpf und provinziell. Ein Kontrast zwischen Hell und Dunkel ist wohl spürbar, wenn er auch weniger vom Licht ausgeht als vom Schatten und dabei der Farbkraft entbehrt. Hier muss nun bemerkt werden, dass nicht ein Ausschnitt der provencalischen Landschaft gegeben ist, sondern einer der Ile-France in der die Lichtwirkung eine andere, weniger bestimmende ist. Den unklaren Schattentönungen nach könnte man an Einflüsse von Courbet denken. Andererseits sind die strichdruchwogten Flächen dazu angetan, eine leise Vorahnung von Van Goghs Farbtechnik zu geben.

Einsprechend der Courbet sehr ähnlichen Farbgebung sowie der Auseinandersetzung mit der Landschaft der Ile-de-France ist zu vermute, dass das Bild in den ersten Jahren von Guigous zweitem Aufenthalt in Paris, also zwischen 1862 und 1864, gemalt worden ist.

Nr. 34. Herde auf der Weide.

„Troupeau au paturage“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 64“

Aix-en-Provence, Musée Granet.

Holz, 16x38 cm.

Vorher Aix-en-Provence, Mlle. Testanières.

Ausst. : « Guigou », Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 22. (unter dem Titel „Vaches au paturage“).

Phot.: Henry Kly, Aix-en-Provence.

Auf der flachen, von Bäumen umrahmten Wiese weiden braune und weisse Kühe. Sie scheine ganz selbstverständlich in die Landschaft zu gehören, die durch Beleuchtungskontraste gekennzeichnet ist. Das starke Sonnenlicht wird vor allem durch das helle Ockergelb und das blasse Grün der Wiese deutlich, deren Lichtreflex in den weissen Kühen von schwarz-grünen Bäumen akzentuiert erscheinen. Dieses Hell/Dunkel ist farblich bereichert durch die braunen Kühe sowie durch die teilweise durchschimmernde Farbe des Holzgrundes.

Nr. 35. Zwei liegende Hunde.

„Deux chiens couchés“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 64“

Paris, Gal. Alfred Daber.

Holz, 13x36 cm.

Vorher Auvers-sur-Oise, Slg. Dr. Gachet.

Ausst. : «Guigou », Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 20.

Phot. : Besitzer.

Das Bild zeigt zwei Hunde, die in geringem Abstand einander abgewandt liegen. Trotzdem gehören sie zusammen, wie aus ihrer Haltung erkennbar ist.

Die Bildstruktur weist innerhalb der breiten Bodenbezogenheit auf ein Dreieck hin, das durch die ausgestreckten Beine der Hunde angedeutet wird. Über dem Abstand zwischen beiden Körpern ist die Dreieckspitze vorstellbar.

Die Wirkung des Bildes beruht im Wesentlichen auf dem Kontrast des Braun und Weiss der Hunde. Dabei klingt der teilweise durchschimmernde Holzton an das Braun der Hunde an.

Der Farbauftrag der Tiere zeigt die für Guigou charakteristische herbe Frische. Dagegen wirkt der Bildgrund verschwommen und etwas amateurhaft.

Amateurhaft erscheint auch die Darstellung des linken Hundes. Dies mag als Zeichen dafür angesehen werden, dass figürliche Darstellungen nicht im Mittelpunkt Guigous Schaffen standen. Wenn trotz dieser Verzeichnungen der Eindruck dieses Bildes nicht wesentlich gestört wird, lässt dies die malerische Qualität erkennen, mit der hier Guigou möglicherweise seinen eigenen Hund dargestellt hat.

Nr. 36. Landschaft von St. André bei Marseille.

„Paysage à St. André, près Marseille“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 65 »

Marseille, Privatslt. (Gustave Vourrageas).

Holz, 26x42 cm.

Ausst. : « Guigou », Musée du Luxembourg, Paris, 1927, Nr. 23.

« Guigou », Gal. Detaille, Marseille 1927, Nr. 21.

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nur. BAP 6476.

Ein Weg führt aus felsiger Landschaft dem Meere zu, das in einem kleinen Ausschnitt sichtbar ist. Über der Landschaft liegt helles Sonnenlicht, das – abgesehen vom Himmel – an den zarten Bäumen sowie als Reflex auch auf dem ockerfarbenen Weg deutlich ist. Den Vordergrund nimmt eine breite Schattenschwelle ein.

Die Zartheit der Bäume, die farbig bestimmenden Grautöne und die Farbakzente der Figuren erinnern etwas an die Malweise von Corot. Vor allem deshalb, weil der Schatten im Wesentlichen barriierenhaft auf den Vordergrund beschränkt bleibt und der lichte Bildraum dahinter kontinuierlich gestaltet ist.

Nr. 37. Siedlung an der Nerthe bei Marseille.

„Hameau de la Nerthe, près de Marseille“.
Signiert und datiert: « Paul Guigou 66 ».
Périgueux, Musée du Périgord, Inv. Nr. 1765.
Holz, 50x46 cm.

Vorher Slg. Thibal.

Phot.: H. Astre, Périgueux.

Die Baumgruppen auf den Höhen rahmen einen Weg, der den in hellem Sonnenschein liegenden Siedlungshäusern entgegenführt.

Der Weg, auf dem Menschen wandern, verbindet die drei Raumteile des Bildes, von denen der mittlere durch seitlich Baumgruppen akzentuiert ist. Hier im Mittelgrund wird auch der flächige Zusammenhalt des Bildes spürbar, der – abgesehen von der vorderen Wegschräge – hauptsächlich aus Horizontalen und Vertikalen besteht.

Das verhältnismässig sanfte Ineinandergleiten der Raumteile findet auch in Farbe und Licht des Bildes Ausdruck. Die hier vorherrschenden, feinen, grauen Tonstufungen erinnert dabei an Farbtöne Corots. Der mattblaue Himmel steigert dem Zenit zu seinen Farbgehalt, während im seitlich verdichteten Graugrün der Bäume die Gestalten als farbliche Akzente auftreten.

Innerhalb des Bildes bewirkt das Licht die Raumkontinuität. Besonders in der Bildmitte erscheint das Licht zart differenziert und dabei trotzdem stark, denn es löst den fernen Baum beinahe ganz in Helligkeit auf. Die feingezeichneten Schatten der Bäume schränken dagegen die Weite des Bildraumes etwas ein und konzertieren ihn auf das Bildzentrum. Hier scheint deshalb der Sonnenlichtraum eigentlicher Bildinhalt zu sein.

Nr. 38. Sonnenuntergang in der Provence.

„Soleil couchant en Provence“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 66“

Marseille, Slg. Jourdan-Barry.

Holz, 16 x 38 cm.

Vorher Marseille, Docteur Maurice Jourdan.

Ausst. : « Guigou », Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 31.

« Guigou », Gal. Detaille, Marseille 1927, Nr.1.

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6471.

Ein breiter Weg, auf dem Bauern mit einem Wagen gegeben sind, führt in die eintönige Ebene hinein, die durch dunkle Bäume belebt ist.

Die Bäume – deren Grün an die Farbe bei Courbet erinnert – wirken wuchtig und zart zugleich. Sie erscheinen mit der Erde zusammen in homogener Dunkelheit und geben dadurch der Stärke sinkenden Sonnenlichtes – das sich vorn im Wassertümpel rosa spiegelt – Ausdruck.

Sowohl die Beleuchtung als auch der Grössenkontrast der Bäume, zwischen denen eine Schar fliegender Vögel vermittelt, lassen die unendliche Weite des Bildraumes erkennen.

Nr. 39. Baumgruppe.

„Le bouquet d’arbres“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 66 ».

Frz. Privatslg. (Joseph Faure).

Holz, 26x42 cm.

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 29. (unter d. Titel « Paysage provençal »).

«Guigou», Gal. Detaille, Marseille 1927, ohnNr. (unter d. Titel « Paysage provençal »).

Abb. : L’Art et les Artists, Nr. 77, Mai 1927.

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6470.

Die stumpfe Blattfülle der Bäume prägt den Eindruck des Bildes, auf dem zu beiden Seiten – etwas unmotiviert – bäuerliche Gestalten gegeben sind.

Der Bildraum wird mehr durch Beleuchtung als durch die perspektivisch verlaufende Baumreihe deutlich. Hauptsächlich ist der Lichtreflex dem Erdboden abzulesen, dessen Helligkeit sanft in das lichtvolle Himmelsblau übergeht. Dabei lässt der dunkelgraue Luftschatten des Vordergrundes erkennen, dass alle Farben des Bildes dem Licht unterstellt sind. Dies ist auch beim etwas stumpfen Graugrün der Bäume der Fall, das durch seine lockere und das bei doch so dicht wirkende Malweise ein wenig an die Grésys erinnert. Der Ausdruck herber Frische jedoch, der sowohl den Bäumen als auch der Erdfläche eigen ist, kann als Zeichen künstlerischer Unmittelbarkeit Guigous angesehen werden, wenn auch die nur geringfügig abgewandelte Symmetrie der seitlichen Gestalten etwas einfältig wirkt.

Nr.40 Siehe im Kapitel über fragliche Zuschreibungen.

Nr.41 Siehe im Kapitel über fragliche Zuschreibungen.

Nr.42. Umgebung von Marseille.

„Environs de Marseille“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 66 »

Périgueux, Musée du Périgord, Inv. Nr. 1766.

Holz, 30x46 cm.

Vorher : Slg. M. Thibal.

Ausst.: „Beautés de la Provence“, Gal. Charpentier, Paris, 1947, Nr. 70.

« Guigou », Gal. Garibaldi, Marseille 1951, Nr.5
Phot. : H. Astre, Périgueux.

Auf dem steinigen Küstenweg kommt eine buntgekleidete Bäuerin entgegen, die einen schweren Korb auf dem Kopfe trägt. Ihre Gestalt ragt neben der vereinzelt Pinie aus der sonst kahlen, felsigen Landschaft hervor, deren Ferne vom Licht weggeblendet erscheint. Das Bild erweckt den Eindruck unendlicher Landschaftsweite, die – zusammen mit der starken Farbigkeit der Bäuerin und des weissen Segelbootes im tiefblauen Meer – vorstellungsmässig den Gedanken bis zur afrikanischen Küste hinüberspielen lässt.

Der Bildraum kommt hauptsächlich durch die Beleuchtung zur Geltung, der die Farben des Bildes diesen: So löst sich der dichte Ockerton des Weges und des fernen Felsenzuges sanft in kristallinisch wirkendes Azurblau auf, das in Gestalt des Meeres dann verdichtet nach vorn dringt. Nähe und Ferne des Bildes scheinen in der Bildmitte zusammenzulaufen und werden dort durch die Senkrechten von Linie, Bäuerin und Segelboot im Bilde gehalten.

Nr. 43. Grosse Pinien, Erinnerung an Algier.

„Les Grands Pins, Souvenir d’Algérie“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 66 ».

Marseille, Slg. Jourdan-Barry.

Leinwand, 55x81 cm.

Ausst. : « Guigou », Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 25.

Phot.: Abb. Kat. Daber.

Die Reproduktion des Bildes ermöglicht nur eine annähernde Vorstellung des Originals, das weniger starke Hell/Dunkel-Kontraste zeigt.

Inmitten einer flachen, sonnendurchglühten Landschaft steht eine Gruppe von Pinien. Ihre breit ausschwingenden Kronen greifen in den lichten, hohen Himmel hinein. Diese aufstrebende Bewegung wird formal durch die buketthaften Grasbüschel am Boden zurückgeholt. Eine Reihe von Schatten unterstreicht die Wirkung der Erde und die Pinien scheinen dabei zwischen Himmel und Erde das Gleichgewicht zu halten.

Dieses Moment kommt in der Bildfläche durch kreuzende Senkrechte und Waagrechte zum Ausdruck. Der Grössenunterschied zwischen den einzelnen Baumgruppen ist trotz einer Übertriebenheit für die Weite des Bildraumes nicht so entscheidend wie die Beleuchtungsperspektive.

Das Azurblau hat Farb- und Lichtwerte zugleich. Dieses lichthaltige Blau, das im Berg des Hintergrundes besonders intensiviert ist, begleitet die Eigenschaft, alle übrigen lichthaltigen Farben an sich zu ziehen. Dies gilt besonders für das Ocker der Erde, nicht aber für das Grün der Grasbüschel,

das durch seine Schwere davon unberührt bleibt. Die Farbe der Pinien ist gründurchsetztes Schwarz, das dem Grün der Erde nahe ist und farbenbildend in den lichten Himmel wirkt.

Nr. 44. Die Karawane von St. Maries-de-la-mer.

« La caravane des St. Maries-de-la-mer ».

Signiert und datiert: « Paul Guigou 66 ».

Frz. Privatslg. (Baptistin Oiraud)

Leinwand, 67x120 cm.

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 25.

« Guigou », Gal. Detaille, Marseille 1927, Nr. 5.

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6464.

Die flache Weite der Landschaft, die den Eindruck wüstenhafter Verlassenheit vermittelt, wird seitlich von Blumen begrenzt, zwischen denen schemenartig klein die Karawane über einer Sandgrube sichtbar ist.

Die Landschaft ist in betonter Fernsicht gegeben. Der Blick des Betrachters gleitet über den unwirksamen Vordergrund der schattigen Erde hinweg und wird erst in lichter Ferne von der Karawane aufgehalten. Die dunkelfarbige Silhouette der Karawane wird trotz ihrer Winzigkeit deshalb so effektiv, weil sie von der Helligkeit des Azurblaus der ockerfarbenen Sandgrube umgeben ist. Der zunächst heftig erscheinende Bewegungszug der Karawane ist durch die fliegenden Vögel leicht unterstrichen, kommt jedoch auf Grund der strengen Flächenordnung nur in geringem Masse zur Wirkung.

Nr. 45. Ansicht von St. Saturnin-les-Apt.

„Vue de St. Saturnin-les-Apt“.

Paris, Petit Palais, Kat. Nr. 229 (unter d. Titel « Paysage de Provence »).

Holz, 28x46 cm.

Vorher Slg. Théodore Duret.

Ausst.: Guigou, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Ohn. Nr.

« Paysage français », Genf 1937.

« Guigou », Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr. 17.

Petit Palais, Zürich 1947

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6459

Ein breiter Feldweg führt der Stadt entgegen, die am Fusse eines Felsenzuges in strahlendem Sonnenschein liegt. Das Weg, auf dem bäuerliche Gestalten und ein Karren zu sehen sind, ist rechts und links von einzelnen Bäumen begrenzt.

Sowohl der perspektivisch angelegte Weg – der als krasser Tiefenzug in starker Spannung zur Breitrichtung des Bildes steht – als auch die Beleuchtung lassen weiten Bildraum erkennen, der jedoch durch den Felsenzug hinter der Stadt eingeengt erscheint. Auch das kräftige Terrarot des rechten Feldes wirkt optisch der Perspektive entgegen.

Die Sonnenlichtstärke ist durch den fensterumrissenen Schlagschatten im Vordergrund wie durch das lichtreflektierende Ockerweiss des Weges und der Felsen deutlich. Auch das Türkisblau des Himmels ist stark lichthaltig. Das Grün und Terrarot der Felder jedoch scheinen durch ihre Farbkraft von der Beleuchtung weniger abhängig zu sein. Diese Lokalfarben wie auch alle die Farben, welche einen Ausdruck des Lichtes oder des Schattens darstellen, sind in zusammenhängenden Komplexen gegeben.

Nr. 46. Das Felsmassiv von Anthéron.

„La Roque d’Anthéron“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 67“.

Marseille, Palais Longchamps, Kat. Nr. 436.

Leinwand, 53x79 cm (Risse im oberen Bildteil).

Ausst.: „Beautés de la Provence“, Gal. Charpentier, Paris 1947, Nr. 72.

Phot. : Alfred Daber.

Hinter einem Höhenzug ragt das kahle Felsmassiv hervor, das zusammen mit einer Gruppe von Menschen am steinig-flachen Fluss die Bildmitte einnimmt.

Alles Dargestellte erscheint vom Betrachter weit abgerückt und bewirkt dadurch die Vorstellung weiten Bildraums, der sich mehr in die Tiefe als in die Breite erstreckt. Der durch den dunklen Höhenzug unterbrochenen Raumkontinuität kommt die Beleuchtungsperspektive zu Hilfe, die Vorder- und Hintergrund durch ähnliche Helligkeiten zu verbinden sucht. Dadurch scheint der Felsen optisch in die gleiche Ebene mit der Menschengruppe zu rücken und alle waagerechten Flächenbezüge in der Bildmitte zusammenzuschliessen. Der Farbklang des Bildes ist bestimmt durch das Azurblau des Himmels, das sich vorn im Fluss spiegelt und dessen Helligkeit sich das gebleicht erscheinende Ockergelb des Ufers anschliesst.

Himmel, Felsen und Flussufer sind jeweils in ganzen Komplexen von Licht und Schatten gegeben, deren Kontrast in der Bildmitte am stärksten zum Ausdruck kommt. Dabei erscheint der Schatten hauptsächlich als anhaftender, welcher weniger durch seine Stärke als durch seine Geschlossenheit innerhalb des Bildes wirkt und dadurch das Moment der Fernsicht unterstreicht. Diesem Eindruck stehen auch die roten Akzente der betont kleinen Gestalten nicht entgegen.

Nr. 47. Grosse Rüster.

„Le grand ormeau“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 67 ».

Paris, Privatslg. Leinwand, 44x60 cm

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr. 16.

„Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 28.

Phot.: Abb. Kat. Daber 1938.

Der Eindruck des Bildes wird von einer grossen Rüster bestimmt, die durch ihre Dunkelheit den Mittelgrund der Landschaft betont. Das Wuchtige der Rüster wird noch durch eine Knabenfigur unterstreichen, die den Eindruck erweckt, als sei sie Massstab für die Grösse des Baumes. Diese frontal dargestellte Figur wirkt einfältig und wenig bereichernt im Bildganzen.

Sonst ist die Landschaft durch den starken Kontrast von Licht und Schatten gekennzeichnet. Vorder- und Hintergrund scheinen durch Schatten – der sowohl in anhaftender Eigenschaft als auch in Gestalt von Schlagschatten auftritt – eingeeengt, während die Ferne in Licht aufgelöst ist.

Die Farben des Bildes schliessen sich je nach ihren Licht- oder Schattengehalt in ganzen Komplexen zusammen; dabei herrschen helles Ocker und Blau, sowie schwarz- und graudurchsetztes Grün vor. Die Malweise ist vorwiegend spröde und herb, wenn auch zarte Blüten und Gräser diesen Eindruck mildern.

Nr. 48. Die Durance bei St. Paul.

„La durance à St. Paul“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 68 ».

Frz. Privatslg. (Auguste Mazet).

Leinwand, 12x38 cm.

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 37.

« Guigou », Gal. Detaille, Marseille 1927, Nr. 31.

« Beautés de la Provence », Gal. Charpentier, Paris, 1947, Nr. 69.

Phot. : Galerie Detaille, Marseille.

Friesartig breitet sich die felsige, sonnenüberflutete Hochebene im Bilde aus. Dunkle Baumreihen stossen vom Luftschatten des Vordergrundes bis zum Mittelgrund vor und heben sich hier kontrastierend von der lichten Talferne ab.

Der Bildraum kann infolge der Feste, waagerechten Schattenformen nur sprunghaft am Erdboden abgelesen werden, obwohl die Baumreihen ganz perspektivisch in die Tiefe laufen. Die Beleuchtung dagegen, die über die realen Bildgrenzen hinauszudrängen scheint, schliesst alle Bildgründe zusammen und verleiht den Felsen dabei noch plastische Kraft. Auch die Bildfläche ist durch den Formwet von Licht und Schatten gebildet.

Die Farben ordnen sich dem Beleuchtungscontrast ein. Der blaue Himmel, die ockerfarbenen Felsen und die Erde heben sich deshalb hell vom Graugrün der Bäume und Schatten ab. Dabei ermöglichen gerade die barrierenhaften Luftschatten des Vordergrundes sowie das Licht den Eindruck unendlich Weite, der das Bild grösser erscheinen lässt, als es seinen Bildgrenzen nach ist.

Nr. 49. Siehe im Kapitel über fragliche Zuschreibungen.

Nr. 50. Turm am Teich.

„La tour au bord de l'étang“.

Signiert und datiert: «Paul Guigou 68 ».

London, Slg. Lord Brenterfield.

Holz, 26x47 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr. 19.

Phot.: Abb. Kat. Daber.

Ein breiter, festungsartiger Turm – an beiden Seiten von Bäumen umgeben – spiegelt sich unter hohem Himmel im Wasser eines Teiches.

Durch die Wasserspiegelung, die perspektivisch nach vorn zu laufen scheint, wirkt der Turm nah und fern zugleich, obwohl er sich im Hintergrund des Bildes befindet. An der Indifferenz des Raumeindrucks ist auch die Beleuchtung beteiligt, die den fernen Himmel und das schilfdurchsetzte Wasser im Vordergrund räumlich annähernd gleichgestellt sein lassen. Die Fläche besteht aus schattenbestimmten senkrechten und Waagrechten, die sich in der Bildmitte durchdringen.

An der gleichen Stelle wird auch das Licht des Bildes in Gestalt des ockerfarbenen Turmes und dessen anschliessendem Haus effektiv. Das dunkle Grün der Bäume und Sträucher steht rahmend im Kontrast dazu.

Nr. 51. Burg Lourmarin in der Vaucluse.

„Le Chateau de Lourmarin, Vaucluse“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 68 ».

Frz. Privatslg.

Holz, 26x15 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 31.

Phot.: Abb. Kat. Daber.

Das zentrale Motiv des ineinandergeschachtelten, burgartigen Baues ist zu beiden Seiten von Schatten gerahmt, die auch die Wiese umschliessen, auf der eine Kuh und einzelne Menschen zu sehen sind.

Der Bildraum wird hauptsächlich durch die langen Schlagschatten und die Lichtreflexe auf den Mauern und der Wiese deutlich.

Dem massiven Eindruck der Burg entsprechen die seitlichen Schatten, deren Dunkelheit den Farbklang des ganzen Bildes bestimmt. Die bunten Gestalten und das Blüthengras im Vordergrund wirken dabei als lebendiges Moment.

Nr. 52. Weideplatz in der Umgebung von Berre.

„Paturage au environs de Berre“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 69 », darunter 68.

Aix-en-Provence, Musée Granet.

Leinwand, 25x40 cm.

Vorher Paris, Slg. Charles Day.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred D'Alber, Paris 1939, Nr. 13 und
Paris 1947, Nr. 18.

„Beautés de la Provence“, Gal. Charpentier, Paris 1947, Nr. 73.

Phot. : Henry Ely, Aix-en-Provence.

Der klare Himmel, welcher mehr als die Hälfte des Bildes einnimmt, spannt sich über breitem Weideplatz, der links und rechts von Bäumen begrenzt ist. Zwischen den Baumgruppen weitet sich der Blick auf das offene Meer, das in der Ferne sichtbar ist. Auf der Weide, die im Vordergrund durch einen kleinen Weiher belebt ist (hierbei ist vor allem an die blaue Farbe des Wassers gedacht, die in der Abbildung nicht zur Geltung kommt) befinden sich einzelne Pferde und bäuerliche Gestalten.

Der Bildraum ist durch die Grössenverhältnisse von Bäumen, Felsen, Figuren und Schiffen angedeutet, kommt jedoch erst durch Farbe und Licht zu voller Wirkung.

Das Weiss der Pferde, dessen Intensität durch das Sonnenlicht gesteigert ist, akzentuiert die Helligkeit des Himmels. Im Übrigen aber sind die verschiedenen Tönungen des Blaus bestimmend im Bild. Das Türkisblau des Weihers steht in Spannung zum Ultramarin des fernen Meeres. Dunkelgrün hebt sich die Weide davon ab, während die Kleidung der Bauern blau und rot ist. Die Farbe ist glatt aufgetragen und durch darüber gesetzte Tupfen belebt.

Nr. 53. Weg in der Ebene.

„Le route dans le plains“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 69 ».

Frz. Privatslg. (Auguste Bouge).

Leinwand, 23x48 cm.

Ausst.: „Guigou“ Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 45.

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6467.

Auf sandigem Weg wandern zwei bäuerliche Gestalten in die Ferne der flachen Landschaft. Der Weg wird links von einem Bergzug und einer Baumgruppe begleitet. Die Baumgruppe hebt sich dunkel vom Himmel ab und wirft lange Schatten über den Weg.

Diese Schlagschatten inmitten des Bildes sind für den Eindruck des Bildraumes massgebend und werden durch die Verkürzung des Weges und den perspektivisch verlaufenden Flug der Vögel dabei unterstützt.

Für Farbe und Licht des Bildes sind die Schlagschatten gleichfalls bestimmend, denn sie bleiben trotz der sonst so lockeren, durchlichteten Malweise als feste Formen erhalten. Dadurch ist Guigous malerischer Stil deutlich von dem der Impressionisten zu unterscheiden, die bemüht waren, den Schatten durch Farbe aufzuhellen. Ein Blick auf Sisleys „Seinlandschaft“ von 1875 kann z.B. (ähnlich wie auch gleichzeitige Bilder von ihm, z.B. die „Ansicht von Montmartre“ von 1896) das Gesagte bekräftigen. Denn in Sisleys Bildern ist – bei ganz ähnlicher Beleuchtung – im Gegensatz zu Guigou die Notwendigkeit von Schlagschatten aufgehoben.

Nr. 54. Erinnerung an die Crau in der Dämmerung.

„Souvenir de la Crau, crépuscule“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 69 ».

Paris, Slg. Alfred Daber.

Leinwand, 22x46 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1939, Nr. 12 (unter d. Titel „Plaine provençale, coucher de soleil)

« Guigou » Gal. Alfred Daber, Paris 1947, Nr. 19.

Phot. : Besitzer.

In der flachen, breiten Landschaft, in der nur Baumgruppe und Felsenzug seitlich herausragen, spiegelt sich stark leuchtendes Abendrot vorn im Tümpel.

Der Bildraum ist durch die Beleuchtung gegeben, die aus der Tiefe kontinuierlich nach vorn dringt. Entgegengesetzt führt ein schmaler, heller Streifen – der einen Weg anzudeuten scheint – in die Tiefe. Die Fläche ist durch Gleichgewicht zwischen der dunklen Erde und dem hohen, hellen Himmel bestimmt.

Der stark leuchtende Sonnenuntergang ist in rosa-durchsetztem Gelb gegeben, das als Bergferne in schwaches Blau übergeht. Die Erde erscheint beinahe ganz schwarz, wirkt trotzdem aber mehr farbig als kontrastierend. Sie ist der Schwere durch zarte Zeichnung von Sträuchern und Gräsern enthoben.

Ähnlich sorgfältig sind auch die winzigen Vögel gemalt.

Durch die Reduzierung der Hell/Dunkel-Kontraste von Himmel und Erde ist das milde Leuchten der Dämmerung gekennzeichnet, das weniger unmittelbar erlebt als stimmungsvoll wirkt. Demnach wird das Bild tatsächlich aus der Erinnerung gemalt sein.

Nr. 55. Pferdegetränke am Ufer Durance.

„Abreuvoir au bord de la Durance“.

Signiert und datiert : Paul Guigou 69 ».

Paris, Galerie Alfred Daber.

Holz, 22 x 32 cm.

Vorher Slg. Auguste Bouge.

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr.53, (unter d. Titel „Le Pont suspendu“).

„Guigou“, Gal. Detaille, Marseille 1927 (unter d. Titel «Le Pont suspendu, Provence).

„Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 38.

Abb. : L'Art et les Artistes, Nr.77, Mai 1927, (unter d. Titel « Paysage provençal »).

Phot. : Abb. Kat. Daber 1938.

Zwischen kahlen Büschen ist das träge Wasser eines Flusses sichtbar, in den Pferde zur Tränke geführt sind. Flache Höhenzüge schliessen die Landschaft hinter vereinzeltten Häusern ab, während der Himmel beinahe die Hälfte des Bildes einnimmt.

Der Bildraum wirkt weit, trotzdem die Höhenzüge die Ferne verstellen. Sowohl Nähe als auch Ferne des Bildraumes scheinen im Mittelgrund zusammenzulaufen und von hieraus auch die Bildfläche zu bestimmen. Denn die vorderen Sträucher, die dem Raum vorgeschoben sind und dadurch etwas an die Malweise Corots erinnern, bleiben unwirksam.

Das Bild ist in zarten Farben gehalten, von denen das Blau, Grün und Ockerweiss zu nennen sind. Die terraroten und rosa Akzente der Dächer bereichern den Farbklang des Bildes, der im Wesentlichen vom Lichthaltigen türkisblau bestimmt ist.

Nr. 56. Landschaft bei St. Paul-de-la-Durance.

„Paysage à St. Paul-de-la-Durance“.

Signiert und datiert : „Paul Guigou 69“.

Frz. Privatslg. (Docteur Maurice Jourdan).

Holz, 22 x 46 cm.

Ausst. : „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 45.

„Guigou“, Gal. Detaille, Marseille 1927, Nr.3.

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6473

In weiter Ebene – aus der lediglich eine Baumgruppe mit anschliessendem Höhenzug herausragt – gehen Bäuerinnen dem fernen Fluss entgegen. Das helle Sonnenlicht, das die Bergformen der Ferne

weggeblendet hat, wird von der steinig-flachen Erde, auf der es kaum Schatten gibt, reflektiert. Die Landschaft wirkt karg und verlassen.

Die Raumkontinuität des Bildes ist durch die Beleuchtung bewirkt. Dies kommt besonders durch das Himmelsblau und den ockerfarbenen Lichtreflex der Erde und des Höhenzuges zum Ausdruck. Nur die Bäuerinnen bilden einen buntfarbenen Akzent in der Landschaft.

Nr. 57. Bucht von Martigues.

„Les Martigues“.

Singiert und datiert: „Paul Guigou 69, Martigues“.

Marseille, Slg. Jourdan-Barry.

Leinwand, 65 x 100 cm.

Ausst.: „Beautés de la Provence“, Gal. Charpentier, Paris 1947, Nr. 66.

„Landscape in french Art“, Royal Academy of Arts, London 1949/50, NR. 320.

„Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 33.

Phot.: Farbproduktion der „Medici Society Ltd“., London.

Hinsichtlich der Farben der Reproduktion muss zunächst gesagt werden, dass das Original ein reineres Weiss

Der Segel zeigt und geringere Spiegelung im Wasser, die Woken sind weniger rothaltig, das Gelb und Ocker der Erde matter. Dagegen ist das Grün der rechten Küste wesentlich dunkler. Im Ganzen wirkt der Farbklang des Originals atmosphärischer, die Reproduktion hat die Farbe des Bildes dagegen etwas postkarten-bunt verändert.

Die Weite der sonnenbeschiedenen Bucht und des hohen Himmels finden ihren Ausdruck in den geschwungenen Formen des Segels in der Bildmitte. Das Segel sucht – etwas mühsam – Himmel und Wasser mit beiden, seitlich ins Bild hineingreifenden Küstenstreifen zu verbinden. Dabei ist der rechte, bergige Küstenstrich von der Kurve des geblähten, leteinischen Segels aufgefangen, dem das kleine Segel links – hinter dem Küstestrich – schwach antwortet.

Der Bildraum ist durch die gegeneinander geschobenen Landzungen und die Ferne der Berge gebildet. In der Bildmitte ist die Raumweite am meisten spürbar. Hier scheint das grosse Segel durch seine Spiegelung im Wasser den unbegrenzten Vordergrund mit dem Hintergrund zusammenzuschliessen. Die etwas langweilige Fläche besteht aus den Horizontalen der Küsten und Schiffe, die kaum durch die Vertikalen der Masten variiert sind.

Das Türkisblau des Wassers ist die Farbbasis des Bildes. Darüber spannt sich azurner Lichtraum, dessen Blau des Wassers angeglichen, dessen Weissgehalt jedoch zu reinem Weiss im grossen Segel verdichtet ist. An Dichte übertrifft dies Weiss sogar noch das Bau des Wassers. Denn dem Weiss ist neben seinem kühlen auch noch ein warmer Farbton eigen, weil es zwischen dem matten Ocker der

Küstenstriche steht und optisch durch das Rotbraun der Schiffe und Netze wie durch das Grün der Küsten gehalten wird.

Im Ganzen wirkt das Bild jedoch etwas zusammengesetzt. Dieser Eindruck mag darin begründet liegen, dass das grosse, für Guigou ungewöhnliche Bildformat nicht ganz mit dem in übertriebener Fernsicht Dargestellten harmoniert. Die wenig prägnante Flächenordnung besitzt deshalb nicht die Kraft, die gemeinte Raumweite im Bilde zu bannen.

Nr. 58. Siehe im Kapitel über fragwürdige Zuschreibungen.

Nr. 59. Drei Wäscherinnen an der Durance.

„Trois lavandières; Durance“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 69“.

Frz. Privatslg.

Holz, 25 x 39 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1939, Nr. 14.

Phot.: Alfred Daber, Paris.

Drei Wäscherinnen sind mit dem Spülen der Wäsche am Fluss beschäftigt, dessen jenseitiges Ufer von steil abfallendem Felsen begleitet ist.

Sowohl durch den schräg im Bild verlaufenden Fluss, der beinahe rechtwinklig in Richtung auf den Felsen umbiegt, als auch durch die Beleuchtung entsteht der Eindruck tiefen Bildraumes. Dabei bleibt der Baum aber im Wesentlichen innerhalb der realen Bildgrenzen spürbar. Der Himmel und das Wasser sind in hellem Blau gegeben, die Felsen und Baumsilhouetten dagegen in dunklem Grün. Nur die Wäscherinnen stellen kräftige Farbakzente in Rot und Blau dar.

Nr. 60. Caronte-Teich bei Martigues.

„L'Etang de Caronte, Martigues“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 69 (darunter 68)“.

Paris, Slg. Götz.

Leinwand, 28 x 46 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1939, Nr. 9.

Phot.: Alfred Daber.

Der Eindruck des Bildes, das den Weg an einem Teich darstellt, ist durch starken Beleuchtungscontrast bestimmt. Dieser kommt vor allem durch die Schlagschatten und die Lichtreflexe auf dem Weg zu Geltung. Der Weg ist von Bäumen und Schilf begrenzt. Eine Bäuerin wandert auf ihm der Ferne zu, die durch den sonnenbeschieneenen Höhenzug und die Stadt

gekennzeichnet ist. Segelboote kreuzen auf dem Wasser des Teiches. Die Landschaft wirkt flach und weit unter hohem Himmel.

Der Bildraum ist vorwiegend nur innerhalb der Bildgrenzen spürbar. Dieser Eindruck entsteht durch die betonte Fernwirkung alles Dargestellten, an der vor allem Farbe und Licht beteiligt sind.

Farblich setzt sich das Bild aus starkem Blau, hellem Ocker und Weiss zusammen. Diese Farben dienen- genau so wie die dunkelgrauen Schatten – dem Ausdruck der Beleuchtung. Das rote Kleid der Bäuerin akzentuiert dagegen das Rotbraun des Schilfes.

Nr. 61. Landschaft von Saint-André bei Marseille, Rückkehr der Wäscherin.

„Paysage à Saint-André près Marseille. Retour de la lavandière ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 69 »

Frz. Privatslg.

Holz, 24 x 40 cm.

Ausst.: „Guigou“, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 44.

„Guigou“, Gal. Detaille, Marseille 1927, Nr.12.

„Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1939, Nr.11.

Phot. : Alfred Daber, Paris.

In felsiger Küstenlandschaft sind zwei weibliche Gestalten gegeben, von denen die eine –mit einem Korb voller Wäsche, den sie auf dem Kopfe trägt – offenbar von der Arbeit zurückzukehren scheint. Die Landschaft zeichnet sich durch eine nah-gesehene Baumgruppe sowie einen Felsanhang aus, hinter dem in betonter Fernsicht das Meer mit einigen Segelbooten sichtbar ist.

Mit Ausnahme des Himmels sind alle Farben des Bildes mit Schwarz durchsetzt. Dadurch bewirken sie die schwere und etwas düstere Bildstimmung, die an Bilder von Courbet denken lässt. Hier bei Guigou scheint aber durch die bunte Kleidung der Gestalten sowie durch die zarte Zeichnung der Baumkronen und Vögel auch noch ein schwereloses Moment mit an der Bildwirkung beteiligt zu sein.

Nr. 62. Tümpel bei Aix.

„La mare, environs d' Aix.“

Paris, Gal. Alfred Daber.

Holz, 41 x 32 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr. 21.

Phot.: Besitzer.

Dargestellt ist ein Tümpel zwischen steilen, hohen Felsen, an denen Bäume und Sträucher wachsen. Grelles Sonnenlicht fällt auf die Felsen und trifft auch einen Angler unten im flachen Wasser. Die Bäume und Sträucher heben sich dunkel von den Felsen ab.

Der schluchtartige Eindruck der Landschaft erinnert in seiner dumpfen Bildstimmung etwas an Bilder von Courbet. Das Bild hat jedoch keine so prägnante Wirkung, weil die vereinzelt Lichtreflexe auf den Felsen die Kleinteiligkeit der langweilig gegebenen Vegetation noch unterstreichen. Auch das tiefe Himmelsblau besitzt nicht die Kraft, alle einzelnen Formen des Bildes zusammenzuschliessen.

Nr. 63. Spaziergang an der Parkmauer.

Frz. Titel nicht bekannt.

Nördlingen, Dr. Wulz,

Leinwand auf Pappe, 30 x 22 cm.

Vorher Slg. E. Roederstein, Hochheim/Taunus.

Phot.: G. Hauck, Frankfurt/M.

Auf dem von hohen Bäumen überdachten Weg schreitet eine weibliche Gestalt an der Parkmauer entlang, auf der sich grelle Sonnenlichtreflexe abzeichnen.

Obwohl der Weg perspektivisch in die Bildtiefe führt, wird der Bildraum hauptsächlich durch die Beleuchtung wirksam. Die Beleuchtung erweckt dabei eher die Vorstellung eines ausserhalb der oberen Bildgrenze befindlichen Sonnenlichttraumes als einer bestimmten Sonnenlichtquelle. Das Sonnenlicht dringt in das gelbgrüne Dickicht der Bäume ein und zeigt durch die ockergelben Reflexe und die grau-grünen, scharfen Schlagschatten an der Mauer seine Stärke. Dieser Eindruck wird betont durch den blass-violetten Sonnenschirm und den weissen, langen Rock der im Schatten befindlichen Gestalt.

Im Bilde ist vorwiegend Schattendunkel dargestellt, das mild und beschaulich wirkt. Trotzdem scheinen die Reflexe aus dem hohen Sonnenlichtraum der eigentliche Bildgedanke zu sein, der die romantische Bildstimmung noch übertönt (daher könnte als Parallele hierzu Carl Blechens Bild der „Badenden Mädchen“ von 1835 genannt werden).

Die Datierung des Bildes kann auf die Zeit um 1869 festgelegt werden, in der Guigou Bilder wie den „Spaziergang an der Durance“ oder das „Chinchon-Tal“ malte, denen – trotz malerischer Nähe zu Courbets Bildern – ebenfalls romantischer Stimmungsgehalt eigen ist.

Nr. 64. Promenade am Ufer der Durance.

„Promenade au bord de la Durance“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 69 ».

Frz. Privatslg.

Holz, 27 x 41 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1939, Nr.4, und Paris 1947, Nr. 10.

Phot.: Alfred Daber, Paris.

Ein breiter Weg gibt den Blick frei auf das Ufer des Flusses, der von steilen Felsen und Bäumen umgeben ist und an dem zwei Menschen entlangspazieren.

Der Bildraum wird hauptsächlich durch die Beleuchtungsreflexe an den kahlen Felsen im vorderen und hinteren Bildgrund effektiv. Die grossen Komplexe von Licht und Schatten prägen dagegen die Fläche.

Das Licht fällt schräg ins Bild ein. Deshalb ist die linke Bildhälfte beleuchtet, während die rechte im Schatten liegt. Die langen Schlagschatten der Bäume vermitteln dazwischen und drinnen in betonter Dunkelheit an die Malweise von Courbet. Auch bei den vorderen Felsen ist dies der Fall, denn sie wirken erscheinungshaft nahe. Dagegen lässt die lichte Zartheit der fernen Bäume mehr an Corots malerische Eigenart denken. Die in Rückansicht gegebenen Gestalten geben dem Bild ausserdem noch romantischen Klang. Alle diese so ganz verschiedenartigen Merkmale des Bildes schliessen sich jedoch harmonisch zusammen.

Nr. 65. Das Chinchon-Tal bei Ile-sur-Sorgues/Vaucluse.

« La Callon de Chinchon à L'Ile-sur-Sorgue/Caucluse ».

Paris, Slg. Alfred Daber.

Leinwand, 63 x 98 cm.

Phot.: Besitzer.

Das breite Tal ist von kahlen Felsen und Baumgruppen begrenzt, die weite Fernsicht ermöglichen. Im Schatten des Tales sind zwei bäuerliche Gestalten gegeben, die – zusammen mit dem Blüthengras und den Vögeln – der sonst so spröde wirkenden Landschaft zarten Klang verleihen, welcher der Malweise Corots nahe zustehen scheint. Trotzdem bewirkt der grosse, dunkle Vordergrund eindeutige düstere Bildstimmung, wie sie von Courbets Bildern her bekannt ist.

Von den Farben ist vor allem das Azurblau zu nennen, das die ganze Lichtstärke zeigt. Als Reflex ist das Licht sonst lediglich im hellen Grau der Felsen vorhanden, während alle Farben der Schattengebung vorwiegend nur durch Dunkelheit wirken, in der die Gestalten bunte Akzente darstellen.

Nr. 66. Selbstportrait.

« Portrait de l'artiste par lui-même ».

Signiert und datiert: « Paul Guigou 69 »

Marseille, Kunsthandel.

Holz, 41 x 30 cm.

Vorher Mme. Weber de Bretiège.

Ausst. : « Guigou 69 », Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 40.

„Guigou“, Gal. Detaille, Marseille 1927, ohne Nr.

„Beautés de la Provence, Gal. Charpentier, Paris, 1947, Nr.62.“

„Guigou“, Gal. Garibaldi, Marseille 1951, Nr. 39.

Abb. L'Art et les Artistes, Nr. 87, Juni 1912. Visages du Monde, Nr. 94.

Phot. : Alfred Daber, Paris.

Die Gestalt erscheint flächig eingeschoben in den Bildraum. Nur der Kopf zeigt durch die Beleuchtung plastisches Volumen und wirkt als Mitte zwischen Vorder- und Hintergrund, wie die Pfeife in Bezug auf die Fläche die bestimmende Mitte bildet.

Die Farbbasis des Bildes stellt das ruhige Schwarz der Körperfläche dar, das den Kontakt mit dem Hellen sucht und als strahlendes Hellblau des Schlipeses sowie als ockerhaltiges Weiss an Pfeife und Kragen gegeben ist. Diese Farben bleiben im Wesentlichen alle unberührt vom Licht, das sich lediglich im Inkarnat voll entfaltet. Dadurch stehen Gesicht und Körper in Spannung zueinander vor verschwommenem, räumlich wirkendem Grau des Grundes, das von Farbe und Licht zugleich abhängig ist. Diese Spannung gewinnt an Bedeutung durch den Blick, der nicht durch das Gegenüber eines Raumes begrenzt sondern ins Freie gerichtet erscheint.

Der Bildtypus des grossen, leeren Hintergrundes geht innerhalb Frankreichs wohl auf Davids Portraits zurück, von denen hier das der „Mme. Chalgrin“ von 1792 erwähnt sein soll. Bei einem kurzen Vergleich beider Bilder ist jedoch festzustellen, dass David die Wand eines bühnenartigen, abmessbaren Raumes gegeben hat, in dem eine plastische Gestalt sitzt. Guigou dagegen lässt den Betrachter im Unklaren. In seinem Bild verwandelt sich die Wand in einen unbestimmbaren Raum, dem die Gestalt flächig eingeschoben und nur der Kopf von plastischer Qualität ist. Farbe und Licht schliessen sich der jeweiligen Raumauffassung an: Guigous Hintergrund ist in räumlich-wirkendem Grau gemalt, dem das einfallende Licht Unbestimmbarkeit verleiht; der Hintergrund Davids jedoch besteht aus flächigem Rot, das aus Terra und Darmin zusammengesetzt ist und wie eine glatte Fläche das Licht reflektiert. Hier bei David ist aber die Gestalt in räumlich wirkendem Grau sowie in lichthaltigem Weiss und Hellblau gegeben.

Auf diesen Bildtypus kann Guigou durch Couture (1813-1879) aufmerksam geworden sein. Coutures Portraits – bildtypmässig denen von David vergleichbar – waren in den Ausstellungen der „Société des Bouches-du-Rhône“ in Marseille vertreten. Sein „Portrait der Baronin von Astier de Lavigeria“ von 1847 z.B. zeigt aber im Gegensatz zu David, dass auch hier das räumliche Moment der Farbe stärker in den dadurch unbestimmbaren Hintergrund verlagert ist, vor der die Gestalt flächig abgegrenzt wirkt. Es ist denkbar, dass Guigou in seinem Selbstbildnis an dieses Moment – das dann in einem Bild wie Manets „Pfeifer“ von 1866 noch viel stärkerer Ausdruck fand – angeknüpft hat.

Nr. 67. Spahi-Studie.

„Etude de Spahi“.

Signiert: „Paul Guigou“. Nicht datiert, gegen 1870.
Paris, Galerie Alfred Daber.
Holz, 33 x 22 cm.
Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber.
Holz, 33 x 22 cm.
Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr. 24.
Phot.: Alfred Daber, Paris.

Ein Spahi sitzt, mit weissem Burnus bekleidet, in offenem Raum. Schräg einfallendes Sonnenlicht trifft ihn sowie die Wand, an der sein Uniformrock hängt. Zur Farbenpracht der Uniform gehört auch ein breiter Shawl, der um seinen Kopf gelegt ist, während im Burnus eher Farbe und Licht zusammentreffen, deren Spannung untereinander das Ereignis des Bildes darstellt.

Die geringe Tiefe des Raumes ist durch den perspektivischen Fliesenfussboden sowie durch Beleuchtungsperspektive klar gegeben. Auch die Grössenverhältnisse des im Bilde Dargestellten sind dem Raumeindruck angepasst, während sie andererseits auch der Flächenwirkung dienen: So nimmt im unteren Bildteil die Schräge des über überschlagenen Beines die räumliche Richtung der Fliesen auf, um hauptsächlich dann aber die betonten Senkrechten von Figur, Uniformrock, Stab und Stuhl flächenmässig miteinander zu verbinden. Auch die Schattenschräge des Fussbodens hat ähnliche Wirkung. Im oberen Bildteil dagegen wird die Fläche durch die Farben und Ihre Anordnung gebildet. Deshalb können der Spahi und der seitlich hinter ihm hängende Uniformrock als annähernd auf gleicher Ebene befindlich abgelesen werden, zusammen mit Landschaftsbild und Pfeife an der Wand. Das Bild wird durch den Farbklang von Blau/Rot bestimmt, der in seiner Stärke unmittelbar an die Farbe bei Delacroix erinnert. In Guigous Bild hat das Königsblau des Uniformrocks Papelstreifen, die dem Rot des Shawls angeglichen sind. Der Shawl hängt lang herab und grenzt dadurch das lichtvolle Weiss des Burnusses ein, das – dicht neben dem Rot – ebenfalls stark farbig wirkt. Das Blau erscheint als Schattendunkel auch unterhalb des Kruges und in heller Tönung als Himmel in der kleinen Landschaft an der Wand; das Gelbbraun des Kruges klingt dabei an die sandige Erdfarbe des Kleinen Bildes an.

Blau, Rot, Weiss und Gelbbraun sind vorwiegend in festen Umrissen gegeben. Im Gegensatz dazu verfließen die verschiedenfarbig durchsetzten Grautönungen von Wand und Fussboden. Dieses Grau besitzt deshalb durch seine Verschwommenheit raumschaffende Kraft, während das Blau, Rot und Weiss mehr frontparallel wirken. Die Farben reagieren verschieden auf den Lichteinfall: Blau und Rot bleiben wie unberührt davon, während das Grau alle Helligkeitsgrade daher erhält, wie auch das Inkarnat. Nur das Weiss stellt insofern eine Ausnahme dar, als Farbe und Licht in ihm zusammenfallen und sich um den Vorrang zu streiten scheinen.

Die Person des Spahi, der versonnen und unkriegerisch mit nackten Beinen dasitzt, steht an Bedeutung zurück hinter dem Sonnenlicht, das auf seinen Burnus fällt. – Deshalb kommt die

Verzeichnung seines rechten Armes kaum zu Geltung. Die Umgebung des Spahi ist durch den Malstab und die Leinwandrahmen an den Wänden als Atelier eines Malers gekennzeichnet, dessen malerische Eigenart durch das kleine Landschaftsbild an der Wand angedeutet zu sein scheint.

Bisher sind zwei Spahi-Studien von Guigou bekannt. Die eine davon ist im Katalog der Ausstellung „Beautés de la Provence“ der Galerie Charpentier, Paris 1947, Nr. 63, unter dem Titel: L' Artiste par lui-même en Spahi“ aufgeführt. Es scheint daher möglich, dass das vorliegende Bild dieses Selbstportrait darstellt. In der Wahl der Spahikleidung könnte dann eine Affinität des provençalen Guigou zum farbfrohen Lebensstil in Nordafrika gesehen werden.

Das Bild ist nicht datiert. Aber im Zusammenhang mit den Reisen nach Algerien, die Guigou 1866 und 1868 unternahm, kann es in die Zeit um 1869/70 eingeordnet werden. Zur gleichen Zeit war Guigou ohnehin mit dem Selbstportrait (Kat.Nr. 66) beschäftigt.

Nr. 68. Kloster Saint-Symphorien.

„Le Prieuré Saint-Symphorien, Route d'Apt à Lourmarin“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 70 ».

Paris, alg. Alfred Daber.

Papier auf Holz, 14 x 26 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1947 (unter d. Titel „Petite chapelle provençale“).

Phot.: Abb. Kat. Daber 1960.

In sonniger Berglandschaft schliessen sich Bäume und Sträucher zu einer Kette von Schatten zusammen. Davor steht das Klostergebäude in ruhiger, geschlossener Form mit viereckigem Turm. Das Gebäude ist durch die Helligkeit seiner Breitseite dem lichten Himmel verbunden, bleibt aber mit seiner schattigen Schmalseite der Erde verhaftet und verbindet beide.

Der weite Bildraum ist in äusserst schlichter Flächenordnung gefasst, in der die Senkrechte des Turmes die Funktion hat, alle vorherrschenden Waagerechten des Bildes zu vereinigen. Dabei ist links durch eine leicht absinkende Waagerechte auf den Bildraum hingewiesen, welcher jedoch in erster Linie durch die Beleuchtung zur Wirkung kommt.

Das Licht fällt schräg in den Bildraum ein und zeigt dessen Weite im matten Azurblau, das zum Horizont hin aufgehellt ist. Trotzdem ist für die Lichtstärke allein der Mittelgrund wichtig: Denn hier – an der Vorderfront des Klosters – erscheinen die Farben (selbst das Ziegelrot des Daches) zu fast einheitlichem Ockerweiss gebleicht. Dagegen stellt das dunkle Blaugrün der Vegetation den einzigen Lokalton dar, dem sich alle Schattentöne des Bildes anschliessen.- Der Farbauftrag ist differenziert; dabei an den lichthaltigen Bildstellen besonders lebhafter Art, als sei dies zum Ausgleich für fehlende Farbkraft notwendig.

Die Hell/Dunkelwerte treten in den Abbildungen etwas zu stark hervor. Dadurch wird das Spannungsmoment der Kontraste sehr gesteigert und der Eindruck des Originals verändert. Die Bildwirkung beruht vielmehr darauf, dass Farbe und Licht sich in der Farbmaterie zu verbinden suchen (was z.B. im Unterschied zu Pissarros Bild „Telegraphenturm in Montmartre“ von 1863, in dem die farbliche Verbindung von Licht und Schatten zugleich angestrebt ist, besonders deutlich werden kann). Guigous Bild jedoch ist durch das Zusammenklingen von Farbe und Licht gekennzeichnet und durch die schlichte Einheit von Motiv und Inhalt ganz besonders zu schätzen.

Nr. 69. Wäscherei in Cassis.

„Lavoire à Cassis“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 70 ».

Frz. Privatslg. (Roland Chevillon).

Holz, 12 x 25 cm.

Ausst. : « Guigou », Musée du Luxembourg », Paris 1927, Nr. 48.

Gal. Detaille, Marseille 1927. Nr. 30.

Phot. : Galerie Detaille, Marseille.

Von diesem Bild gibt es in der Slg. Jourdan-Barry, Marseille, ein Dublikat, das nicht datiert ist. Dieses Bild ist im Katalog der Ausstellung „Guigou“, Galerie Alfred Daber, Paris 1939, Nr.20, unter dem Titel „Lavoir provençal erwähnt. –

Unter breiten Bäumen, von denen hauptsächlich die kurzen, dicken Stämme sichtbar sind, befinden sich Wäscherinnen bei der Arbeit. Grelles Sonnenlicht fällt schräg auf ihre gebeugten Rücken und die Hauswand, der sich eine Hofmauer anschliesst.

Trotz der Eingrenzung des Hofraumes durch Haus, Mauer Bäume und deren Schlagschatten wirkt der Bildraum infolge der Beleuchtungsperspektive sehr weit über die realen Bildgrenzen hinaus. Lediglich ein Teil dieser Raumweite wird durch das strenge Flächengerüst von senkrechten und waagerechten Schattenformen im Bilde gehalten.

Die Gestalten der Wäscherinnen sind in buntem Durcheinander von Rot, Blau und Gelb gegeben. Diese Farben wirken sehr lebendig im hellen Ocker des Erdbodens und des Hauses, das in starkem Kontrast zum dunklen Schattengrau und Grün der nur angedeuteten Baumkronen steht. Trotz der krassen Beleuchtungskontraste überwiegt jedoch die Farbenpracht der Wäscherinnen in diesem Bild.

Nr. 70. Dorf der Vaucluse.

„Village de Cacluse“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 70“.

Paris, Gal. Alfred Daber.

Aquarell, 20 x 44 cm.

Phot.: Besitzer.

Inmitten des Bildes liegt auf einer Höhe das Dorf. Durch seine eng gedrängten Häuser sowie die dichte Baumreihe, die die Höhe umgrenzt, wirkt es sehr abgeschieden in weiter Landschaft. Die Landschaft besteht aus flachem, fernen Höhenzug und vorderem Wassertümpel, die beide durch einen breiten Weg verbunden sind.

Sowohl der vereinzelt schmale Baum als auch die winzige, menschliche Gestalt unterstreicht die Verlassenheit des Dorfes, das der über ihm kreisenden Vogelschar als Asyl preisgegeben zu sein scheint.

Der durch die Grössenkontraste perspektivisch wirkende Bildraum ist von betonter Weite, obwohl er nicht kontinuierlich gegeben ist. Dieser Eindruck liegt darin begründet, dass Vorder- und Hintergrund sich aus entgegengesetzten Richtungen im Mittelgrund begegnen. Die aus der Ferne nach vorn fliegenden Vögel sowie der in die Bildtiefe hineinführende Weg sind bezeichnend dafür. – Flächenmässig werden die zahllosen, über die Bildränder hinausstrebenden Waagerechten der Höhenzüge, des Dorfes und der Ebene durch die beiden Senkrechten von Baum und Gestalt im Bilde gehalten. Gleichzeitig ist auch noch durch die Grösse des Baumes zur Winzigkeit der Gestalt hin eine Spannung hervorgerufen, die die Breite des Bildes – das ausserdem nur noch zarte Gräser aufweist – rechtfertigt.

Nähe und Ferne sind auch durch die Farbe spannungsvoll miteinander verknüpft. Dem Ultramarinblau der Höhenzüge antwortet das matte Preussischblau des Wassers, das den Himmel spiegelt. Dagegen schliessen alle Dunkelheiten der grünen Baumreihen das helle Ocker des Weges ein, das farblich mit der Farbe des Weges übereinstimmt. Dieser matte Ockerton trägt viel zum Eindruck der Verlassenheit bei, den das Bild kennzeichnet.

Nr. 71. Teichufer von Berre.

„Bords de l'étang de Berre“

Signiert und datiert: „Paul Guigou 71“.

Aix-en-Provence, Musée Granet.

Aquarell, 8 x 21 cm.

Vorher Ile. Testanières, Aix-en-Provence.

Ausst. : « Beautés de la Provence, Gal. Charpentier, Paris 1947, Nr. 65.

Phot. : Henry Ely, Aix-en-Provence

Zunächst muss darauf hingewiesen werden, dass die grobkörnige Struktur des Aquarellpapiers in der Photographie Schatten aufweist, die dem Original nicht entsprechen und den Eindruck dieses zarten Aquarells wesentlich verändern.

Die dargestellte Teichlandschaft ist mit ihrem bergigen Hintergrund fast ganz im Sonnenlicht aufgelöst. Von links ragt eine schmale Landzunge mit Baumgruppen in den Teich hinein und betont den Mittelgrund des Bildes.

Der Bildraum ist in erster Linie durch die Beleuchtungsperspektive bewirkt, während die Bildgründe mehr flächig übereinander geschichtet und deshalb nicht kontinuierlich erscheinen.

Das Blau, das den farblichen Eindruck des Aquarells bestimmt, ist in Gestalt der fernen Berge strahlend intensiviert; besonders in der rechten Bildhälfte, in der es auch stark nach vorn dringt. Das blasse Ocker des Ufers sowie das dunkle Olivgrün der Bäume erscheinen dadurch im lichtvollen Blau zusammengeschlossen.

Nr. 72. Feldarbeit bei Limours.

„Les Labours, environs de Limours, Seine-et-Oise“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 71 ».

Frz. Privatslg.

Leinwand, 22 x 46 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1939, Nr. 27.

Phot.: Alfred Daber, Paris.

Das Bild zeichnet sich durch die flache Breite der Felder aus, auf denen ein Pflüger mit vier Pferden erkenntlich ist. Sonst ragen aus der schattigen Ebene nur einige Bäume hervor, hinter denen in der linken Bildhälfte eine Stadt von winzigem Ausmass angedeutet ist.

Der krasse Tiefenzug der beinahe senkrecht ins Bild hineinführenden Feldstreifen steht in eindrucksvoller Spannung zu Breitrichtung des Bildes. Letztere wird durch die Formwerte der Schatten – die barriierenhaft die Raumkontinuität mehrfach unterbrechen – noch besonders betont.

Das lichtvolle, weissdurchsetzte Azurblau und das gebleicht wirkende Ockergrau der Lichtreflexe auf den Feldern stehen dem dunklen Graugrün aller Schatten entgegen. Dabei sind die grossen, schattigen Feldflächen aber noch durch Gräser, Blüten und Erdkrumen sorgfältig nuanciert.

Nr. 73. Wäscherin mit Strohhut.

„La lavandière au chapeau de paille“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 71 ».

Frz. Privatslg. (Mme.J.Patisson?)

Leinwand, 23 x 29 cm.

Ausst. : « Guigou », Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 50.

Gal. Detaille, Marseille 1927, Ohn. Nr.

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6972.

Schlicht und klar ist der Inhalt des Bildes: Am vorderen, sanft abfallenden Ufer eines Flusses sitzt die Wäscherin auf einer Kiste, deren Formstrenge auch das Profil der nach vorn gebeugten Gestalt angeglichen zu sein scheint. Ihr Kopf ist vom grossen Strohhut verdeckt. Auch die Beschäftigung des Wäschepülens bleibt im Schatten verborgen. Lebendig bewegt wirkt nur das Wasser, das vor der Wäscherin schäumend über Steine springt und ähnlichen Helligkeitsgrad hat wie die lichte Ferne, die zwischen den Baumstämmen des jenseitigen Ufers sichtbar ist.

Der Bildraum ist durch die vordere Uferschräge gegeben, die den Grössenkontrast von Wäscherin und Bäumen verbindet, ohne dabei selbst perspektivisch zu wirken. Dahinter weitet sich der Raum, der durch gemeinsame Helligkeiten (Wasserschäum, lichte Ferne!) Vorder- und Hintergrund aufeinander bezieht. – Die Bildfläche besteht aus zwei übereinander geordneten Teilen, die durch die Schräge des Ufers zusammengehalten werden. Dabei basieren die im oberen Bildteil vorherrschenden Senkrechten auf den Waagerechten des unteren Bildteils. Die Farbwerte des Bildes sind grösstenteils von der Stärke des Hell/Dunkel-Kontrastes übertönt. Dies kommt besonders in der hellfarbigen Wäscherin wirken vor schwarzdurchsetztem Ufergrün zum Ausdruck. Die Helligkeit der an der Kiste befindlichen Utensilien wie des Blusenärmels der Wäscherin wirken dagegen mehr als Farbe. Dadurch ist dem Bild ein Moment der Ruhe gegeben, in die das Sonnenlicht lebendig hineinwirkt.

Nr. 74. Die letzten Häuser.

„Les dernières maisons“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 71“.

Frz. Privatslg. (Charles Masson).

Leinwand auf Karton, 15 x 22 cm.

Ausst.: „Guigou, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr. 52.

Gal. Detaille, Marseille 1927, Nr. 52.

Gal. Detaille, Marseille 1927, ohne Nr.

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nr. BAP 6480.

Die Dorfstrasse ist zu beiden Seiten von Häusern und Gärten begrenzt. Dichte Schatten verbinden die Strassenseiten.

Die Perspektive des Weges und der Beleuchtung zeigt die Weite des Bildraumes, in dem das Sonnenlicht dominiert, welches besonders durch die Formwerte der Schatten im Bild fasslich gemacht ist. Dabei steht der krasse Tiefenzug des Weges in Spannung zur Breitrichtung des Bildes und der Schatten in ihm.

Das Sonnenlicht tritt – abgesehen vom leuchtenden Himmelsblau – als Reflex an den Häuserwänden in gebleichtem Ockerweiss in Erscheinung. Die Schatten sind dagegen in dunklem Grau gemalt. Zwischen den scharfen Beleuchtungskontrasten sucht das zarte Grau der Baumkronen zu vermitteln. – An der Wand des linken Hauses, dessen Fenster stark verzeichnet sind, fällt die Eigenart der

Pinselführung auf, die die Struktur des Mauerwerkes und gleichzeitig noch die Lichtreflexe betont. Die Darstellung des lichtvollen Himmels wird in ähnlicher Weise durch die Eigenart senkrechter Strichführung noch verstärkt. Diese besonders bei lichtdarstellenden Farben so differenzierte Strichtechnik bestätigt daher wohl die Bedeutung des Sonnenlichtes für den Bildinhalt.

Nr. 75. Landschaft in der Provence.

Frz. Titel nicht bekannt.

Signiert: „Paul Guigou“. Nicht datiert, um 1870/71.

Winterthur, Slg. Oscar Reinhart.

Leinwand, 50 x 60 cm.

Vorher Lyon und Paris, Privatslg.

Phot.: Besitzer.

Dargestellt ist ein sonnenbeschienener Weg, der rechts an Berghängen entlangführt und auf dem einige menschliche Gestalten gegeben sind.

Der durch Bergkonturen und Gestalten betonte Mittelgrund des Bildes erweckt den Eindruck, als strebten Nähe und Ferne des Bildraumes ihm zu. Hier ist auch die Flächenfügung deutlich, die mehr durch Farbkraft als durch Hell/Dunkel-Kontraste bestimmt ist.

Inmitten der Helligkeit des blauen Himmels und ockertonigen Weges wirken die einzelnen Farben so frei, als wollten sie sich aus dem Lichtgang lösen. Besondere Bedeutung kommt dabei dem Zinnoberrot des Daches und der Gestalten zu, weil es alle anderen Farben – wie das helle Violett der Wegbiegung, das Dunkelgrün der Büsche und das Ockergelb des Berghanges – zu sich in Spannung bringt. Die vordere, etwas verzeichnete Gestalt ist in mattem Grau gemalt, wie auch links die wenig wirksamen Schatten. – Die Beleuchtung kommt weniger durch den Hell/Dunkel-Kontrast als durch die überwiegend helle Farbe zum Ausdruck. Dadurch erscheint eine Datierung des – trotz des etwas verschobenen Bildraumes wohl eigenhändigen – Bildes in die Zeit um 1870/71 möglich, in der sich Guigou mit impressionistischen Bestrebungen auseinanderzusetzen begann.

Nr. 76. Siehe im Kapitel über fragwürdige Zuschreibungen.

Nr. 77. Wäscherinnen bei Saint-Paul-de-Durance.

„Lavandières à Saint-Paul-de-Durance“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 71 ».

Marseille, Gal. Garibaldi.

Holz, 13 x 15 cm.

Vorher Marseille, Slg. Digonnet.

Phot.: Alfred Daber, Paris.

Das winzige Bild wirkt luftig und frisch. Der hohe Himmel spiegelt sich im Fluss, in den steinige Landzungen – von kargen Felsen gefolgt – hineinragen. Am vorderen Ufer sind Wäscherinnen beschäftigt.

Die Luftperspektive bewirkt den Eindruck weiten Bildraumes, der auf der Erde aber nur sprunghaft abzulesen ist. Die Felsen haben dabei die Eigenschaft, Vorder- und Hintergrund auf die Bildmitte zu beziehen. Von hier aus erstreckt sich auch die Flächenordnung, deren zahlreiche Waagerechte durch die Senkrechten der Wäscherinnen zusammengefasst werden.

Farblich herrscht das Azurblau des Himmels vor, das als Wasserspiegelung auch im unteren Bildteil erscheint. Das lichte Azurblau und seine zarten, weissen Wolken werden an Helligkeit vom Ockerweiss des Ufers noch übertroffen. Trotzdem stellt weniger die Helligkeit des Lichtes als seine Transparenz den Reiz des Bildes dar, in dem die braungrünen Töne der Felsen sowie die blauroten Tupfen der Wäscherinnen farbige Akzente bilden.

Nr.78. Kap Janet bei Marseille.

„Le Cap Janet, Marseille“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 71“.

Frz. Privatslg. (Philipp Boneff).

Leinwand, 26 x 42 cm.

Ausst.: Guigou, Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr.51.

Ga. Detaille, Marseille 1927, Nr.28.

Gal. Alfred Daber, Paris 1939, Nr. 26.

Phot. : Archives photographiques, Paris, Nr. BAB 6466.

Ein steiler Felsen ragt in die flache, weite Landschaft hinein, in der einige Fischer ihre Netze zum Trocknen ausbreiten. Andere menschliche Gestalten, die der Ferne zustreben, wirken durch den betont hohen Himmel ganz besonders winzig. Im Vordergrund dagegen heben sich eine Reihe grosser Grasbüschel aus dem sonst sandigen Boden hervor.

Der überaus hohe Himmel sowie die Beleuchtungsperspektive bewirken, dass der Bildraum im Wesentlichen innerhalb der realen Bildgrenzen wahrgenommen wird. Die Kontinuität der Raumweite wird dabei durch die Farb- und Lichtgestaltung unterstützt, denn das lichte Azurblau geht sanft in den stark lichtreflektierenden Ockerton der Erde über.

Nr. 79. Südfranzösische Landschaft.

Frz. Titel nicht bekannt.

Signiert und datiert: „Paul Guigou71“.

München, Adolf Wüster.
Holz, 16 x 26 cm.
Phot.: Adolph Weinmüller, München.

Das Bild stellt eine weite, öde Felsenlandschaft dar, deren Verlassenheit durch eine einsame Menschengestalt noch betont wird. Die Landschaft zeichnet sich durch Sonnenlichtreflexe auf steinigem Erdboden aus, der durch dunkle Felsenzüge von der Heiligkeit des Himmels abgesetzt ist. Die Schlichtheit des Motivs wird durch die Malweise der ockerfarbenen Lichtreflexe – die der Erde einen opalisierenden Anschein geben – bereichert. Zwischen der Helligkeit des Himmels und der des Erdbodens wirken die Felsenzüge wie Barrieren.

Nr. 80. Weg in den Baux.

„Un chemin aux environs des Baux“.
Signiert und datiert: « Paul Guigou71 ».
Frz. Privatslg.
Holz, 27 x 4 cm.
Auss.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris.

Ein Weg, auf dem zwei Menschen sichtbar sind, führt durch felsige Landschaft. Die Felsen zeichnen sich schattig vom Himmel ab, während der steinige Weg, an dem Gräser wachsen, von starkem Sonnenlicht beschienen ist.

Die Perspektive von Weg und Beleuchtung lässt eine Landschaft erkennen, deren Weite durch Höhenzüge eingeengt ist.

Himmel und Erde, die flächenmässig etwa je die Hälfte des Bildes einnehmen, schliessen sich nicht durch Kontrast von Licht und Schatten sondern durch

Nr. 81. Thunfischerei nahe der Stadt.

„Environs de la Madrague de la ville“.
Signiert und datiert: « Paul Guigou 71“.
Paris, Galerie Alfred Daber.
Holz, 19 x 30 cm.
Vorher Marseille, Galerie Garibaldi.
Phot.: Besitzer.

Dargestellt ist eine von steilen Felsen begrenzte Bucht, an deren steinigem Ufer Fischer beschäftigt sind.

Sowohl durch den Grössenkontrast der Felsen als auch durch die Beleuchtung ist weiter, kontinuierlicher Bildraum gegeben, der mehr innerhalb als ausserhalb der Bildgrenzen spürbar ist.

Von den Farben überwiegt bei weitem das stumpfe, tiefe Blau des Wassers, das – etwas verblasst – auch am Himmel erscheint. Die betont nahgesehenen Felsen sind grau- und ockerfarben, das vordere Ufer dagegen zart violett. An diesen Stellen des Bildes, die durch Lichtreflexe besonders gekennzeichnet sind, wirkt die Farbe durch lockere Pinselführung überaus lebendig.

Nr. 82. Segelboot an der Küste von Marseille.

„Bateau à voile, côtes de Marseille“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 71 ».

Paris, Galerie Alfred Daber.

Leinwand, 26 x 41 cm.

Vorher Marseille, Galerie Garibaldi.

Phot.: Besitzer.

Die Wirkung des Bildes beruht auf der eindrucksvollen Spannung zwischen dem grossen, nahgesehenen Küstenfelsen und dem kleinen Segelboot in der Ferne.

Der Bildraum ist sprunghaft abzulesen von vorderen Felsen zum Segelboot in der Bildmitte, der auch die fernen Felsen zuzustreben scheinen. Die Beleuchtungsperspektive, die freirhythmisch das Bild durchzieht, mildert das Sprunghafte im Erfassen des Raumes und lässt diesen geschlossener erscheinen als er eigentlich ist. – Auch die Bildfläche ist im Wesentlichen durch den formalen Bezug des vorderen Felsens zum Segelboot bestimmt. Indem das Boot die Schräge des über den Bildrand hinausstrebenden Felsens aufnimmt, hält es diesen im Bilde und rechtfertigt ausserdem die betonte Bildbreite.

Die Farben sind vorwiegend matt, auch das Weissgrau des Segels und das Dunkelgrau der Boote und Steine. Beide Farben wiegen durch betonte Dicht die Grossflächigkeit des terrabraunen Felsens auf, der durch grünes Gestrüpp und Figuren (letztere sind in der Abbildung kaum zu erkennen) vielfach nuanciert ist. Das blasse Violett der fernen Küste leitet zum lockeren Türkisblau des Himmels und den flockig-weissen Wolken über. Das Meer hebt sich in merkwürdig küchenhaft-wirkendem Blau (das sonst nicht in Guigous Bildern auftritt) auffallend ab. – Alle Farben sind stark lichthaltig. Das Bild lässt sich gut mit Monets Pastell „Meeresküste mit gestrandetem Schiff“ von 1870/75 vergleichen. Beiden Bildern ist die formale und auf dem Grössenkontrast basierende Spannung zwischen Felsen und Schiff ähnlich. Bei Monet ist aber der Vorrang der Farbe vor dem Licht viel entscheidender; auch wirkt die Farbe bei dem Verhältnis von Licht und Schatten kaum mehr gestellt werden kann. Im Gegensatz dazu bleibt in Guigous Bild das Licht noch als solches spürbar, wenn es auch diffus und dadurch dem Farbwert nähergebracht ist. Der Vergleich beider Bilder zeigt demnach, dass Guigou trotz scheinbarer Nähe den impressionistischen Bestrebungen dieser Zeit um 1870 doch entfernt blieb.

Nr. 83. Hohlweg in der Vaucluse.

„Le chemin en creux, Vaucluse“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 71“.

Algier, Musée National des Beaux-Arts, Inv. Nr. 2765.

Holz, 40 x 27 cm.

Vorher Paris, Slg. Charles Day.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1939, Nr. 28 (unter d. Titel „Le chemin creux, Ile-de-France“).

„Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1947, Nr. 28.

„Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 39.

Phot. : Abb. Kat. Daber 1950.

Lange schräge Schatten liegen über dem Hohlweg, der zu beiden Seiten von Bäumen und Sträuchern gerahmt ist. Der Weg, auf dem eine kleine menschliche Gestalt wandert, verschwindet hinter der Höhe, die durch den abgesägten, kahlen Baumstamm vor tieferliegenden Häusern kenntlich ist.

Die Kontinuität des Bildraumes wird durch festumrissene Schlagschatten auf dem Weg unterbrochen. Diese Schattenformen halten die beiden senkrecht-bestimmten Bildseiten zusammen. Rahmenparallele Bäume – die kompositionell äusserst streng wirken – weisen dabei dem Bild das schmale und hohe Format an.

Das helle Ocker des Weges, das auch den Häusern eigen ist, wird vom dunklen Grau und Grün der Schatten und des Laubgrundes eingefasst. Die Blätter jedoch leiten in ihrer lichten Malweise zur Helligkeit des Himmels über, von dem sich wiederum die Dächer in gebleicht erscheinendem Terrarot abheben.

Die lichte Malweise der Blätter – welche dadurch betont erscheinungshaft wirken – fordert zum Vergleich dieses Bildes mit „Monets Garten in Véthouil“ von 1880 auf. Auch Monet hat Gestalten auf einem von Gartensträuchern eingefassten Weg dargestellt. Ebenso ist bei ihm das Laub der Sträucher ähnlich getupft wie bei Guigou. Genau so sind aber auch alle anderen Bildformen bei Monet in farbiges Hell/Dunkel aufgelöst, das sich von Licht und Schatten zu entfernen sucht und dem Bild mehr flächen als raumbetonten Eindruck verleiht.

Dagegen lässt Guigou durch starke Schattenformen entschieden den Lichtraum als Bildinhalt erscheinen.

b) Fragliche Zuschreibungen

Nr. 26. Zwei Wäscherinnen.?

„Deux lavandières“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 62“.

Paris, Slg. Mme. De Mouchy.

Holz, 22 x15 cm.

Vorher Slg. Gaston Dernis.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr. 7, und

„Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 12

Phot.: Abb. Kat. Daber 1950.

Zwei Wäscherinnen sind in ihren Waschkisten am sonnigen Flussufer knieend dargestellt. Der im Schatten liegende Fluss weitet sich in den lichten Hintergrund des Bildes, indem kleine Frauengestalten zwischen hohen Baumstämmen gegeben sind.

Das Motiv erinnert an das früher (1860) entstandene Bild der „Wäscherin“. Beide Gemälde zeigen – besonders hinsichtlich der Gestalt der Wäscherin mit dem Strohhut – erstaunliche und fast peinlich zu nennende Ähnlichkeit. Ein Unterschied besteht nur darin, dass die Wäscherin des späteren Bildes ziemlich unsicher wirkt. Dadurch entsteht der Eindruck, als sei sie von fremder Hand nach dem Vorbild der „Wäscherin“ von 1860 gemalt.

Ähnliche Unsicherheit beherrscht den Stil des ganzen Bildes, besonders hinsichtlich des Beleuchtungskontrastes, von dem man deshalb nicht sagen kann, ob er stärkerer oder schwächerer Art ist. Denn Licht und Schatten sind nicht zusammenhängend gegeben, sondern in detaillierter Leichtigkeit über das ganze Bild verteilt. Dabei erinnern vor allem Vorder- und Hintergrund etwas an Corots Malweise mit der sich Guigou allerdings von 1862 an auseinanderzusetzen schien. Diese Auseinandersetzung äusserte sich bei Guigou aber nie in stilistischer Diskrepanz innerhalb ein und desselben Bildes, wie es hier der Fall ist: Denn die rechte Wäscherin scheint sich der malerischen Leichtigkeit einzuordnen, während ihre Nachbarin mit dem Strohhut stilistisch fremd wirkt im Bildganzen. Abgesichts der sonst allen Bildern Guigous eigenen, stilistischen Harmonie erscheint es deshalb wenig glaubhaft, dass dies Bild von Guigou gemalt worden ist.

Nr. 40. Pont du Gard ?

Signiert: « Paul Guigou ». Nicht datiert (gegen 1866) ?

Amerika, Privatbesitz.

Leinwand, 28 x 41 cm.

Ausst.: „Guigou“ Musée du Luxembourg, Paris 1927, Nr.57.

Gal. Detaille, Marseille 1927, Nr. 25.

Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr. 26.

Phot.: Abb. Kat. Daber.

Dem Gesamteindruck nach scheint der malerische Stil des Bildes weniger dem Guigous als dem eines Malers der vorangegangenen Generation – für den das Sonnenlicht nicht eindeutig als Bildgedanke bestimmend war – zu entsprechen.

Denn Licht und Schatten stehen sich in diesem Bild nicht kräftig kontrastierend gegenüber, sondern sind miteinander eher verwoben und dadurch wesentlich gemildert. Das Gleiche gilt auch für die sich der Beleuchtung anschliessenden Farbe.

Abgesehen davon ist hier nicht – wie sonst meist bei Guigou – der Mittelgrund akzentuiert, sondern Vorder- und Hintergrund sind kontinuierlich aufeinander bezogen. Diese Beobachtungen lassen es – genauso wie der Gesamteindruck – zumindest fraglich erscheinen, ob das Bild tatsächlich von Guigou gemalt ist. Eine genaue Stellungnahme zu dieser Frage ist jedoch nur mit Kenntnis des Originals möglich.

Nr. 41. Umgebung der Baux. ?

„Environs des Baux“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 66“.

Frz. Privatslg.

Leinwand auf Holz geklebt, 23 x 39 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr. 14.

Phot.: Abb.Kat.Daber.

Dargestellt ist eine sonnenbeschienene, öde Felsenlandschaft.

Der Bildraum wirkt weit und schief. Der schiefe Eindruck entsteht sowohl durch den schräg ins Bild hinein und wieder zurücklaufenden Weg als auch durch die ebenso schräge Beleuchtungsperspektive. Beides weitet den Raum lediglich in der linken Bildhälfte, während die rechte Hälfte davon weitgehend unberührt bleibt. Hier wirken die Felsen flächig übereinander geschichtet. Die hauptsächlich nur rechtsseitig vorhandene Flächenordnung besitzt dabei nicht die Kraft, den über die realen Bildgrenzen linksseitig hinausstrebenden Bildraum im Bilde zu halten. Dadurch scheint der Raum innerhalb des Bildes abzurutschen und der Betrachter bleibt optisch unbefriedigt.

Dem Lichtgehalt des Bildes entsprechend müssten die Farben stärkere Hell/Dunkel-Kontraste aufweisen, als es hier der Fall ist. Auch die Farbe ist weniger in grossen Komplexen als vielmehr in kleinsten Flächen gegeben.

Das Verstrichene der Farbe macht alle angedeuteten Einzelformen unwirksam, wen auch die Lichtreflexe dem entgegenwirken. Das im Bild vorhandene Licht wird nicht durch entsprechenden Schatten aufgewogen.

Sowohl der schiefe Eindruck des Bildraums als auch das Unwirksame der Erde sind Eigenarten des Bildes, die Guigous Stil nicht entsprechen. Es kommt hinzu, dass der Ausschnitt der Landschaft hier ein allzu willkürlicher, künstlerisch wenig sinnvoll erscheinender ist. Der Vergleich dieses Gemäldes

mit anderen, im gleichen Jahr von Guigou gemalten Landschaften (z.B. Abb.Nr.41 oder 42) lässt Zweifel berechtigt sein, ob dies Bild Guigou zuzuschreiben ist.

Nr.49. Dorf an der ausgetrockneten Durance.?

„Village de Caucluse bordant la Durance à sec“ . ?

Signiert und datiert: « Paul Guigou 68 ».

Frz. Privatslg.

Leinwand, 24 x 39 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1950, Nr.29.

Phot.: Abb. Kat. Daber.

In diesem Bild ist ein Dorf gegeben, das einem Bergzug angelehnt ist. Eine Reihe von Bäumen und Sträuchern trennt die Höhe des Dorfes vom flachen Vordergrund, von dem nicht genau gesagt werden kann, ob er ein ausgetrocknetes Flussbett oder aber einen sandigen, mit Gräsern bewachsenen Weg darstellt. Der Himmel darüber ist wolzig.

Der Bildraum, der trotz perspektivischer Grössenverhältnisse nicht kontinuierlich gestaltet ist, bleibt optisch unbefriedigend. Diese Wirkung entsteht dadurch, dass die Luftperspektive nur an einer Stelle am linken Bildrand spürbar ist, während sonst im Bild die Flächenordnung zu dominieren scheint. Die Fläche besteht aus ziemlich eintöniger Schichtung von Flussbett, Dorf, Bergzug und Wolken, die ohne formalen Halt über die Bildränder hinausstreben. Dabei erscheint der Bildausschnitt künstlerisch wenig überzeugend.

Farbe und Licht scheinen ausserdem an Bedeutung zurückzutreten vor der betont routinierten Strichführung, die jedoch ohne bildgerechte Akzente bleibt.

Dadurch erweckt das Bild den Anschein, als sei es ein Ausschnitt aus dem Aquarell Dorf in der Vanaluse von 1870 (Kat.Nr.70), welches dasselbe Motiv, aber völlig andere Wirkung hat. Beim Vergleich beider Bilder drängt sich die bis ins kleinste gehende Ähnlichkeit des Dargestellten unangenehm auf. Es ist überdies kaum vorstellbar, dass Guigou dasselbe Motiv zwei Jahre später in einem Aquarell wiederholte, zumal er die Aquarelltechnik gerade in dieser Zeit für seine Skizzen bevorzugte, denen erst später in einem Aquarell wiederholte, zumal er die Aquarelltechnik gerade in dieser Zeit für seine Skizzen bevorzugte, denen erst später die Ausführung mit Ölfarben folgte. Dagegen erscheint es möglich, dass von fremder Hand ein Ausschnitt aus dem Aquarell nachgebildet und die frühere Datierung als Alibi gewählt wurde.

Der Qualitätsunterschied beider Bilder ist offensichtlich. Sowohl hinsichtlich des Bildgedankens als auch hinsichtlich der künstlerischen Mittel, die das Aquarell zu einem Bild, das Ölgemälde dagegen zu einem künstlerisch wenig überzeugenden Ausschnitt machen.

Nr. 58. Martigues, die Landzunge von Bres-con. ?

„Les Martigues: la Pointe de Bres-con“.

Signiert und datiert: « Paul Guigou 69. Martigues“.

Marseille, Privatslg.

Holz, 29 x 51 cm.

Vorher Paris, Kunsthandel.

Phot. : Alfred Daber, Paris.

Das Bild erweckt den Eindruck, als sei es ein getreu kopierter Ausschnitt aus dem Bild „Die Bucht von Marigues“ von 1869 (Kat.Nr.57). Folgende Bemerkungen sollen verdeutlichen, dass das vorliegende Bild wohl kaum eine Vorstudie von Guigou, sondern vielmehr einen von fremder Hand kopierten Ausschnitt darstellen kann:

Weder formal künstlerisch noch strukturell erscheint das Bild als ein geschlossenes Ganzes. Denn das abgetakelte Schiff zeigt keinerlei Beziehung zum geschwungenen Segel hinter der Landzunge. Im Vergleich zur „Bucht von Martigues“, in dem beide Segel in formalem Bezug stehen, ist das Segel hier isoliert, mehr störend als sinnvoll im Bildganzen. Ausserdem öffnet sich durch die schräge Position des vorderen Schiffes – die durch die Schräge des liegenden Segels noch unterstrichen wird – eine Rauntiefe, die im Bilde nicht gemeistert sondern vom rechten Bildraum schief. – In der Bildfläche ist dagegen die Senkrechte des vorderen Masten, der nach oben auffallend verlängert und dessen Spiegelung im Wasser gefühllos-kleinlich wirkt, wenig überzeugend. – Es kommt hinzu, dass die flotte Pinselführung der spröden und dabei doch so zarten Maltechnik Guigous widerspricht.

Alle diese Gründe lassen es sehr fraglich erscheinen, dass das Bild von Guigou gemalt ist.

Nr.76. Saint Victor, Vorstadt von Marseille.

„Marseille, Faubourg Saint-Victor“.? ?

Signiert: « Paul Guigou ». Um 1870/71 ?

Frz. Privatslg.

Holz, 14 x 23 cm.

Ausst.: „Guigou“, Gal. Alfred Daber, Paris 1938, Nr.12.

Phot.: Abb. Kat. Daber.

Der leere Platz der Vorstadt ist von Häusern eingefasst, vor denen sich rechts einzelne Gruppen von Menschen im Gespräch befinden. Der Platz mündet in eine enge, schattige Strasse ein und lässt an deren Ende abschliessend ein weiteres Gebäude mit starken Lichtreflex erkennen.

Der Bildraum wirkt optisch unbefriedigend, weil die Perspektive der rechten Häuserreihe und diejenige der Beleuchtung auf der linken Bildseite nicht übereinstimmen. Rechts scheint der Bildraum geschlossen, linke dagegen offen zu sein. Dadurch entsteht ein ähnlich schiefer Eindruck, wie es auch im Bild der „Umgebung der Baux“ von 1866 (Kat.Nr. 41.) der Fall war.

Innerhalb der Farbgebung fällt das schwere Himmelsblau auf, das mehr routiniert gestrichen als lichtvoll wirkt und in dieser Weise sonst in Guigous Bildern nicht auftritt. Ähnlich verstrichen erscheint auch die betont leere, helle Fläche des Platzes, die von der Beleuchtung kaum berührt ist. – Licht und Schatten sind hauptsächlich an den beinahe ganz weissfarbenen Häusern gezeigt, die flott und perspektivisch ganz überzeugend gemalt sind, wie es im Allgemeinen für Guigous Stil nicht bezeichnend ist. Ein Vergleich der Fensteröffnungen mit denen im Bild der „Letzten Häuser“ von 1871 (Kat.Nr.74) kann z.B. den Unterschied zwischen der flotten Malweise im ersteren Bild und der unbekümmerten Ungeschicklichkeit im letzteren Bild verdeutlichen.

Diese für Guigous Malweise nicht sehr typischen Merkmale des Bildes – die den Bildraum sowie Farbe und Licht betreffen – lassen dies Gemälde als eine fälschliche Zuschreibung an Guigou erscheinen.

Lebenslauf

Ich – Katharina Scholz, geb. Wankel – wurde am 18.3.1916 als Tochter des Binnenschiffahrtsreeders Überhard Wankel und seiner Ehefrau Katharine, geb. Dietrich, in Schönebeck/Elbe geboren. Dort verbrachte ich meine Schulzeit und bestand 1935 das Abiturientenexamen am Reform-Realgymnasium.

Anschliessend erhielt ich eine kurze kaufmännische Ausbildung an der Städtischen Höheren Handelsschule in Magdeburg und studierte dann mehrere Semester an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Berlin.

1940 heiratete ich den Holzkaufmann Walter Scholz, der bei Kriegsende in sowjetische Gefangenschaft geriet und Ende 1948 zurückkehrte.

Inzwischen war ich nach Hamburg übersiedelt und begann Ende des S.S. 1947 an der dortigen Universität mein Studium, das ich mit mehreren Unterbrechungen – zur Erteilung privater Zeichenkurse – in den Fachrichtungen Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie durchführte.

Ich nahm an Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Kleiner, König, Leese, Ralfs, Schöne, Herrn Dr. Isermeyer und Herrn Dr. Jantzen teil. Ferner hörte ich in München Vorlesungen von Herrn Prof. Buschor und Herrn Prof. Jantzen.

Ein Wechsel der Universitäten wurde weitgehend durch Studienreisen im In- und Ausland ersetzt, um Möglichst umfangreiche Originalkenntnisse der bildenden Kunst zu erwerben. Auf einer dieser Reisen fand ich in Paris auch die Anregung zum Thema meiner Dissertation.

Verzeichnis der im Katalog aufgeführten Bilder Paul Guigous nach Orten

Algier,

Musée National des Beaux Arts: Abb.Nr.83.

Aix-en-Provence,

Slg. Alfred Lombard : Kat.Nr.3.

Musée Granet : Kat.Nr.29,30,34,52,71.

Frankfurt/Main,

Städelsches Kunstinstitut: Kat.Nr.16.

Kronberg/Taunus,

Gustav Marburg: Kat.Nr.6.

London,

Slg. Lord Brenterfield: Kat.Nr.50.

Marseille,

Slg. Gustave Bourrageas: Kat.Nr.36.

Galerie Garibaldi : Kat.Nr.77

Slg. Jourdan-Barry : Kat.Nr. 38, 43, 57.

Kunsthandel : Kat.Nr.25, 46.

Slg. Louis Savon Peiron: Kat.Nr. 2, 31.

München,

Adolf Wüster : Kat. Nr. 79.

Nördlingen,

Dr.Wulz: Kat.Nr.63.

Paris,

Galerie Alfred Daber: Kat.Nr.5,17,23,24,33,35,55,62,67,70,81,82.

Slg. Alfred Daber: Kat.Nr.1,4,10,12,21,27,27,54,65,68,

Slg. Armand Dayot: Kat.Nr.14.

Slg. Götz: Kat.Nr. 60

Musée du Louvre: Kat.Nr. 7,11,13.

Petit Palais : Kat.Nr. 45.

Périgueux,

Musée du Périgard : Klat.Nr.37, 42.

Winerthur,

Slg. Frau Jäggli-Hahnloser : Kat.Nr.19.

Slg.Dr.Oscar Reinhart: Kat.Nr.75.

Die Kat.Nr. 8,9,15,18,20,22,26,28,32,39,41,44,47,48,49,51,53,56,58,59,61,64,69,72,73,74,76,78,80, befinden sich in französischem Privatbesitz, der ungenannt bleiben möchte.

Ferner in amerikanischen Privatbesitz: Kat.Nr.40.

Unkritisches Verzeichnis anderer, nicht im Katalog aufgeführter Werke von Paul Guigou

1. „Haus hinter Bäumen“

Signiert und datiert: „Paul Guigou 52“.

Holz, 21 x 31 cm.

Slg. von Hirsch.

2. St. Paul-de-Durance“.

Signiert und Datiert: „Paul Guigou 1852“.

Leinwand. ?

Frz. Privatslg.

3. „Villon de Payrolles“.

Signiert: „Paul guigou“. Auf d. Rückseite : « 25 Juin 1854 ».

Leinwand, 17 x 31 cm.

4. « Village sous les montagne » ».

Signiert und datiert : «Paul Guigou 1855 ».

Holz, 22 x 32 cm.

5. „Le chemin sous boin“,

Signiert und datiert. „ Paul Guigou 1856“

Leinwand, 55 x 44 cm.

6. „Le viêux Font“?

Signiert und datiert: „Paul Guidou 57“.

Frz. Privatslg.

Abb. L'Art et les Artistes, Nr. 67, Juni 1912.

7. « LePont sous les arbres ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 57 ».

Frz. Privatslg.

Abb. L'Art et les Artistes, Nr. 67, Juni 1912

8. « Chin et arbres, Etude d'antonne ».

Signiert und datiert, um 1859.

Holz, 14 x 36 cm.

Paris, Slg. Alfred Daber.

9. „La Cteillette“.

Nicht signiert und datiert. Gegen 1860.

Paris, Contoouse de Polignne.Vorher ?

10. « Paysage provençal ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 60 ».

Leinwand, 25 x 40 cm.

11. ?

12. „Les Collines de Saint Loup“

Signiert und datiert : « Paul Guigou 60 ».

Paris, Privatsl.

13. « Le Mas ».

Signiert und datiert : « Paul Guidou 60 ».

Holz, 13 x 22 cm

14. „La Montagne Viotoire en Provence“.

Signiert und datiert : « Paul Guigou »

Leinwand, 25 x 31 cm.

Frz. Privatbes.

Vorher Auvers-sur.Oise, Slg. Dr. Gachat.

15. « Prairie plantée d’arbres, au pied de montagnes ».

Nicht signiert und datiert. Gegen 1862

Holz, 13 x 23 cm.

Frz. Privatbes.

Vorher Auvers-sur.Oise, Slg. Dr. Gachat.

16. « Le Chemin dans la vallée ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 62 »

Aquarell, 20 x 29 cm.

Paris, Louvre (Cab. De. Bat., Nr. 3133).

17. « Route en contagne ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 62 ».

Aquarell, 17 x 30 cm.

Paris, Louvre (Cab.. Bat., Nr. 3134).

18. « L’Hataque ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 62, l’Estaque“.

Holz, 13 x 26 cm.

Paris, Galerie Alfred Daber.

19. « Petit Port de Pache (du nord), souvenir ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 62 ».

Holz, 15 x 30 cm.

Paris, Slg. Götz.

20. „Chemin dans un bois (?)

Nicht signiert. Datiert: „62“

Holz, 15 x 24 cm.

Privatbes. (?)

Vorher Auvers-sur.Oise, Slg. Dr. Gachat.

21. « Le Chemin sur la colline ».

Nicht signiert. Datiert : « 62 ».

Vorher Auvers-sur.Oise, Slg. Dr. Gachat.

22. « Payenne sur une route ».

Nicht signiert. Datiert : « 62 »

Holz, 13 x 21 cm.

London, Privatbes.

Vorher Auvers-sur.Oise, Slg. Dr. Gachat.

23. « Le Chêne ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 62 ».

Leinwand, ?

Frz. Privatslg.

24. „Petite Route dans les Pine“.

Signiert : « Paul Guigou ». Nicht datiert, ca. 1860-62

Holz, 15 x 30cm.

Marseille, Palais Longchamp, ohne.Nr.

25. « La Durance oulant sur les blogs ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 63 ».

Holz, 13 x 26 cm.

Pairs Slg. Alfred Daber.

Vorher Slg. Salz

26. « Chien »

Signiert und datiert : « Paul Guigou 64 ».

Holz, 11 x 36 cm.

Paris, Galerie Alfred Daber.

27. „La Route au bouquet d’arbres“.

Signiert und datiert : « Paul Guigou 64 »

Holz, 11 x 36 cm

Paris, Galerie Alfred Daber

28. „Saint-Paul-de-Durance“

Signiert und datiert: „Paul Guigou 64“

Leinwand, 64 x 150 cm.

Ausst.: Selon 1864 und Muséedu Luxembourg, Paris 1927.

29. „Bohémiens sur les rives de la Durance“.

Signiert und datiert : « Paul Guigou 64 ».

Holz, 90 x 55 cm.

30. „La Calèche (au fond de la montagne Ste. Viotoire).

Signiert « Paul Guigou ». Nicht datiert, gegen 1865.

Holz, 22 x 29 cm.

Privatslg.

31. « L'Étang de Déanumen, St. Martin de Crau ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 65 ».

Holz, 11 x 22 cm.

Slg. Auguste Bouge.

32. « bords de la Seine à Saint-Quen ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 1865 ».

Leinwand, 19 x 39 cm.

Privatbes.

33. „Chaumière au couchant (Ile-de-France) ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 65 ».

Holz, 16 x 28 cm.

Frz. Privatslg.

Vorher Auvers-sur.Oise, Slg. Dr. Gachat.

34. « Le Chêne ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 65 ».

Leinwand, 27 x 39 cm.

Frz. Privatslg.

35. « Une Feme au bord de la Durcance ».

Signiert : « Paul Guigou ». Nicht datiert, gegen 1866.

Holz, 25 x 33 cm.

Paris, Privatslg.

Vorher Toulon, Privatslg.

36. « Bords de la Durance à Lauris ».

Signiert und datiert : « Paul Guizidou 66 ».

Leinwand, 33 x 44cm.

London, Slg. Tooth.

37. „Rue à Lourmarin“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 66“.

Leinwand, 33 x 44 cm.

Frz.Privatslg.

38. Route en Provence“

Signiert und datiert: „Paul Guigou 66“

Holz, 24 x 40 cm.

Frz.Privatslg.

39. „Allauch“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 66“

Holz, 18 x 41 cm.

Marseille, Slg. Lazare Digonnet.

40. « Le troupeau au soir ».

Signiert und datiert: „Paul Guigou 66“

Holz, 27 x 40 cm.

Marseille, Slg. Lazare Digonnet.

41. « Baie de Marseille ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 66 ».

Leinwand, 29 x 46 cm.

Früher Slg. Jourdan-Barry

42. « Chemin, Baie de Marseille ».

Signiert und datiert : « Paul guigou 66 ».

Holz, ?

Früher Slg. Georges Martin.

43. „Chien couché en boule“.

Nicht signiert. Datiert : « 67 ».

Holz, 21 x 22 cm.

Marseille, Slg. Jourdan-Barry.

44. « Impressions de crépuscule dans une vallée ».

Signiert und datiert: « Paul Guigou 1867 ».

Kohlezeichnung auf braunem Papier, weiss gehöht, 41 x 92 cm.

Paris, Galerie Alfred Daber.

45. « Tochers de la Méditerranée ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 67 ».

Holz, ? 17 x 28cm

Paris, Slgh. Götz.

46. „Rêverie au bord de la Rivière“.

Signiert und datiert : « Paul Guigou 67 ».

Leinwand, 44 x 60cm.

Frz. Privatslg.

47. „Bords de l’Aignebrun à Lourmarin“. ?

Signiert und datiert : « Paul Guigou 67 ».

Holz, 40 x 26 cm.

Marseille, Kunsthandel (Lacroix).

48. „Un village dans la vallée de la Durance“.

Signiert und datiert : « Paul Guigou 67 ».

Holz, 25 x 40 cm.

Marseille, Privatslg.

49. „La Durance à Cadenet“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 1867“.

50. « Souvenir de la Crau d’Arles ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 67 »

Privatbes.

51. „L’Arbre“.

Nicht signiert und datiert. Um 1867.

Holz, 14 x 26 cm.

52. „Fleurs des champs dans une vase“.

Signiert und datiert : « Paul Guigou 60 ».

Leinwand, 27 x 20 cm.

Marseille, Slg. Maurice Budd.

53. « Stude, Vallgé de la Durance ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 68 ».

Holz, 19 x 46 cm.

Privatbes.

54. „Environs dalx: Le Ferse Constantin“.

Signiert und datiert : « Paul Guigou 68 ».

Leinwand, ?

55. „Les anvirons de Portuis“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 68“.

Leinwand, 26 x 51 cm.

Frz. Privatslg.

56. « Martigues »

Signiert und datiert : Paul Guigou 68 ?Martigues »
Leinwand, 18 x 39 cm.
Marseille, Musée Cantini.

57. « Pords de la Jourine, aux Milles ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 69 ».
Leinwand, 29 x 46 cm.
Paris, Slg. Alfred Daber.

58. « Environs de Simians près Aix, les Chausseurs ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 69 ».
Holz, 26 x 42 cm.
Aix-en provence. Slg. Alfred Lombard.

59. « Environs de Marseille ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 69 ».
Holz, 29 x 46 cm.

60. « Une route vers l'Etang de Berre ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 69 ».
Leinwand, 23 x 40 cm.
Slg. Auguste Bouge.

61. „Paysage“

Signiert und datiert: „Paul Guigou 69“.
Leinwand, 12 x 47 cm.
Marseille, Falnis Longrammy, ohne Nr.

62. „Landschaft mit Berg (Victoire)“ . ?

Signiert und datiert: „Paul Guigou 69“ ?
Holz, 27 x 47 cm.
Marseille, Moest Cantini (ohne Titel).

63. « Le Jeu ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 69 ».
Holz, 14 x 24 cm.
Aix-en-provence, Slg. Alfred Lambard.

64. « Le man L' ille-surlargue aucluse ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 69 ».
Leinwand, 30 x 41 cm.
Marseille, Slg. Lasser Ligonnet.

65. „Partaus, de Poissors“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 69“
Leinwand, 32 x 41 cm.

Marseille, Slg Jourdan-Farry.

66. « Martigues » ?

Signiert und datiert : « Paul Guigou 69 »

Holz, 40 x 25 cm.

Marseille, Slg. Jourdan-Farry.

67. « Le gros arbre ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 69 ».

Holz, 24 x 40 cm.

68. « Le village aux deux Caméron ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou. Ibre 69“.

Holz, 15 x 26 cm.

69. „Landschaft mit Maultier. (frz. Titel nicht bekannt)

Signiert und datiert : « Paul Guigou, 70 ».

Pappe auf Holz, 16 x 47 cm.

Paris. Galerie Alfred Daber.

70. „Le Crau, affet du poir“.

Signiert und datiert : « Paul Guigou 70 »

Leinwand. Ca. 65 x 100 cm.

Marseille, Privatslg.

71. « Paysage aux deux faumer, ver Perre ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 70 ».

Leinwand. Ca.20 x 46 cm

Slg. Priscange Alex Murst.

Vorher Slg. Guarles Day.

72. « Le Champs de blé ».

Signiert und datiert : « Paul Guigu 70 ».

23. x 48 cm.

Slg. Jacques Dubourg.

73. « La Ouseuge des Dyoux « .

Signiert und datiert : « Paul Guigou 70 ».

Holz, 41 x 27 cm.

74. « Une petite ville provencale, aux pieds de collines ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 70 ».

Leinwand, 25 x 39 cm.

Paris, Slg. Götz.

75. « Route de Provence ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 70 ».
Aquarell, 25 x 19 cm.
Paris, Slg. Götz.

76. « Souvenir de Provence ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 70 ».
Leinwand, 26 x 40 cm.
Paris Slg. Götz.
Vorher Paris, Slg. Charles Day.

77. „Flusslandschaft“. (frz. Titel nicht bekannt) ?

Signiert und datiert : « Paul Guigou 70 », darunter 41
Marseille, Musée Cantini.

78. „Lavoir à Aubagne“ (oder „Lavoir provençal).

Signiert und datiert : « Paul Guigou 1870 ».
Holz, 15 x 24 cm.
Marseille, Slg. Jourdan-Barry.

79. « La Durance au pont de .../Vauclus »

Signiert und datiert : « Paul Guigou 70 »
Leinwand, 26 x 39 cm.

80. „Bergige Küste“. (frz. Titel nicht bekannt)

Nicht signiert und datiert. Um 1870/71.
Holz, 15 x 24 cm.
Paris, Galerie Alfred Daber.

81. „Barques au mouillage devant les côtes de Marseille ».

Signiert : « Paul Guigou », Datierung unleserlich, wohl 1870/71.
Leinwand, 16 x 34 cm.
Paris, Galerie Alfred Daber.
Vorher Aix-en-Provence, Privatbes.

82. « Beux lavandières au bord de la Durance ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 71 ».
Leinwand auf Holz, 27 x 41 cm.
Frz. Privatbes.

83. „L'Estaque“.

Signiert und datiert: „Paul Guigou 71“.
Leinwand auf Holz, 27 x 46 cm.
Paris, Privatslg.
Vorher Marseille, Galerie Garibaldi.

84. „Village provençal.“

Signiert und datiert: „Paul Guigou 71“.
Leinwand, 16 x 24 cm.
Slg. Weill.

85. „Le Château parmi les peupliers“.
Signiert und datiert : « Paul Guigou 71 ».
Leinwand, ca. 22 x 12 cm.
Marseille, Privatslg.

86. „Le Chaval blanc“.
Signiert und datiert: „Paul Guigou 71“.
Leinwand, ca.29 x 41 cm.
Marseille, Privatslg.

87. « Bauere in felsiger Landschaft ». (frz. Titel nicht bek.)
Signiert und datiert: „Paul Guigou 71“.
Leinwand, 22 x 46 cm.
Marseille, Musée Cantini.

88. « Mittelmeerküste ». (frz.Titel nicht bekannt) .
Signiert und datiert: „Paul guigou 71“.
Leinwand, 23 x 47cm.
Paris, Galerie Alfred Daber.

89. „Paysage de Provence“.
Signiert und daterit: „ Paul Guigou 71“.
Aquarell, ?

90. „La Madrague“.
Signiert und datiert: „Paul Guigou 71“.
Leinwand, 23 x 47 cm.

91. « Le Bain des chevaux ; pêcheurs à la ligne ».
Signiert und datiert : « Paul Guigou 71 ».
Holz, 26 x 39cm
Paris, Slg. Alfred Daber.

92. „Pont provençal“.
Signiert und datiert: „Paul Guigou. Nicht datiert.
Pappe, 21 x 37 cm.
Marseille, Slg. Jourdan-Barry.

93. „La vallée de la Durance“.
Signiert : « Paul Guigou ». Nicht datiert.
Holz, 24 x 18 cm.
Marseille. Slg Jourdan-Barry.

94. „Etude d'Oliviers“.

Signiert: „Paul Guigou“. Nicht datiert.

Frz. Privatslg.

Abb.:L'Art et les Artistes, Nr. 87, Juni 1912.

95. « Lever du jour sur le Lubéron ».

Nicht signiert und datiert.

Marseille, Privatslg.

96. flusslandschaft mit Boot“. (frz. Titel nicht bekannt)

Signiert: „P. Guigou“. Nicht datiert.

Holz, 9 x 20 cm.

Paris, Privatslg.

Vorher Aix-en-Provence, Privatbes.

97. « La Fontaine, sous-bois au printemps. Environs de Marseille.

Signiert : « Paul Guigou » . Nicht datiert.

Frz. Privatbes.

Abb. L'Art et les Artistes, Nr. 87, Juni 1912.

98. « Peintre et son chien au bord de la Durance ».

Signiert und datiert : « Paul Guigou 71“.

Leinwand, 23 x 47 cm.

Paris, Slg. Götz.

Literaturverzeichnis

A) Paul Guigou:

Thieme-Becker (H.Vollmar), 1922, B.291.

Fénizit, 1912, B.513.

Faller-arvray, Dictionaire général, I1882, S.722.

FFeFeralei, Gravures du 19 article, Vill-1889, S.8.

Chronique des Arts, 1871/82, S.42.

Der Cicerone, TV-1912, S.505, V-1913, S.143, II-1912, S. 736(mit 1 Abb.S.731).

Jahrbuch der Bilder un Preise, Wien, IV 1913, S.118 (mit II Abb.), V/VI-1919, S.140 (mit 2 Abb.).

Miraur, Motionnaire des Vontes d'Art, III-1911, S.383, (fragliche Angabe 1).

Bernard Dorival, « Cézanne », Krüger/Hamburg, 1949, S. 30.

André Goulvand, „Les Peintres Provencaux“, Gallendorf/Paris, 1901, S. 131-147.

Julius Meyer, « Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789, Gremann/Leipzig, 1867, S.788.

K. Eugen Schmidt, „Französische Maler von 1800-1900“, Leipzig 1903, S.62.

Jean-Louis Vaudoyer, „Les Peintres Provencaux, La Jeune Parque/Paris, 1947. S. 100-102.

M. Chaumelin in Tribune Artistique, 1857 : S.270, 1850 : S.203, 1859 : S.194, 1881 : S.162, 1862 : S.246, 1863 : S. 163, 1864 : S.8, 1865: S.169, 1866: S.16.
Théodore Durot : Le « L'Pinoteur libre », Paris 1870, und in « L'Art et les Artistes : Nr.87, 1912, S. 97-103 (mit II Abb.).

Frédéric Alstral in « Propos recueillis », 1908.
Armand Dayot in « L'Art et les Artistes » ; Nr. 77. 1927, S.272 (Mit 7Abb).
Robert Roy in « L'art vivant », Nr. 62, 1927, S.557-558 (mit 6 Abb.)
Jean-Louis Vaudoyer in „Nouvelles Beautés de la Provence, Paris 1928 (Soneit).
Louis Vauxelles in « Le Monde illatré », 26.3.1933, und in « Leaux Arts », 18.3.1938.
Adolphe Tabarant in « L'Oevre », 8.3.1938.
Marguerite Robstet in « Le Dessin », Nr.8, 1938.
Charles J. Garibaldi in « La Tribune Provencale », 25.3.38.
Edmont Jaloux in Katalog Daber, Paris 1936, S.15.
Marius-Ary Leblond im Katalog Daber, Paris 1938, S.15.
Aldamar George in „Petit Mitres francais du XIX miduls, „Vicage du Mouds, Nr. 94, Ohne . d.
Katalogesiehe Anmerkung 6, S.126

2) Allgemein:

Johannes von Allesch, „Besprechung von David Katz: Der Ausbau der Farbwelt“, in Zeitschr. F. Aesth.u.allg.Kunstwiss., 26, 1932.

Juliane Bartsch, „Figur und Landschaft“, Diss. Heidelberg 1934.

Willy Baumeister, „Das Unbekannte in der Kunst“,“, Stuttgart 1947.

Gérmain Bazin, „Corot“, Paris 1942 (dt. Ausg.Krüger/Berlin, 1942).

Gérmain Bazin, « Le Baroque Provençal, Kat. « Monticelli, Orangerie, Paris 1953.

Ludwig Binswanger, « Wandlungen in der Auffassung und Deutung des Traumes (von d. Griechen bis zur Gegenwart), Springer/Leipzig, 1928.

Mark Buchmann, „Die Farbe bei Vincent v. Gogh“, Diss. Zürich 1946.

Jean Cassou, „Delacroix, Editions du Dimanche, 1947.

Ulrich Christoffel, « Dellacroix », Bruckmann/München 1951.

Paul colin, „Manet“, Floury/Paris 1937.

« Thomas Couture, -sa vie, son œuvre », Le Garrec/Parris 1932.

Max Deri, « die Malerei im XIX. Jahrh., Cassirer/Berlin 1921, 2 Bde.

Bernhard Dorival, „Cézanne“, Krüger/Hamburg, 1949.

Walter Friedlaender, „Claude Lorrain“, Cassirer/Berlin 1921.

Walter Friedlaender, „Hauptströmungen der französ. Malerei von David bis Cézanne“, Velh. U. Klasing/Bielefeld 1930, 1 Bd.: „von David bis Delacroix“.

Eduard Fuchs, „Der Maler Daumier“, Langen/München 1927.

Walter Fuchs, „Der Maler Daumier“, Langen/München 1927.

Walter Gensel, „Corot u Troyon“, Velh. U. Klasing/Bielefeld 1906

Walter Gensel, „Millet u. Rousseau“, Velh. U. Klasing/Bielefeld 1902.

Waldemar George, „Collection Oscar Reinhart“, Paris 1932.

Kurt Gtenberg, „Die ideale Landschaftsmalerei“, Halle 1923.

Liliane Guerry, „Cézanne“ et l'expression de l'espace“, Flammarion/Paris, 1950.

Fritz Gysin, « Eugène Delacroix », (Studien zu seiner künstler. Entwicklung), Strassburg 1929.

Günther Herzberg, „Mensch und Landschaft“, Frankfurt 1944.

Theodor Hetzer, „Claude Lorrain“, Klostermann/Frankf. 1944.

Theodor Hetzer, „Francisco Goya und d.Krise d.Kunst um 1800“, im Wiener Jahrb.f.Kgsch.,Bd.XIV, 1950.

Ludwig Justi, „Von Corinth bis Klee“, Berlin 1931

Rudolf Kassner, „Das 19. Jahrhundert“, Rentsch/Zürich 1947.

David Katz, „Der Aufbau der Farbwelt“, II. Aufl. Leipzig 1930.

André L'Hôte, „Traîté du Paysage“, Flourey/Paris 1946.

Erle Loran, « Cézanne Compostition », California 1946.

Maurice Malingue, « Ingres », Monaco 1943.

Maurice Malingue, « Claude Monet », Monaco 1943

Charles Maurras, « Corse et Provence », Flammarion/Paris 1930.

Julius Meier-Graefe, « Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst », Piper/München 1915, 3 Bde.

Julius Meier-Graefe, „Courbet“, Piper/München 1921.

Julius Meier-Graefe, „Cézanne und sein Kreis“, Piper/München 1920

Meyer-Schapiro, „Über ein Bild Van Goghs“, in Perspektiven, Heft I., Oktober 1952,

Michelin, „Côte d’Azur/Haute Provence“, Paris 1951/52.

Frédéric Mistral, « Mirèio », Stuttgart/Berlin 1914.

Monticelli-Katalogh der Ausstellung im Musée Cantil, Marseille 1936.

Fritz Novoty, „Cézanne und das Ende der wissenschaftl. Perspektive“, Wien 1938.

Fritz Novotny, „Paul Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive“, Wien 1938.

Claude Roger Marx, „Le mouvement dans le paysage de Corot à nos jours », Arts Nr. 346 f, vom 18.2.1959

Karl Scheffler, « Die grossen französischen Maler des 19. Jahrhunderts“, Bruckmann/München 1942.

Wolfagen Schöne, „Dieric Bouts und seine Schule“, Berlin 1956.

Hugo von Tschudi, „Edouard Manet“, o.J.

Walter Ueberwasser, „ Le Jardin de Daubigny“, Basal 1956.

W. Uhde, „Van Gogh“, Phaidon/London, o.J.

Paul Valérie, « Poesies », Gallimard/Paris 1950.

Paul Valéry, « Pièces sur l’art », Gallimard/Paris 1934.

Jean-Louis Vaudoyer, « Beantes de la Provence », Grasse Paris 1955.

Lionello Venturi, « Cézanne, son art, son œuvre », Paris 1919.

Visages de la Provence », Horizons de France/Paris 1950.

Ambroise Vollard, « Erinnerungen eines Kunsthändlers », Aldus-Verlag 1949.

Emil Waldmann, „Die Bremer Kunsthalle“, Kassel, o.J.

c) Vorlesungen:

Pof. Dr. w. Schöne, „ Die europäische Malerei des 19.Jahrhunderts“, I. Teil, W.S.1947/48, Hamburg
Und

„licht und Farbe in der abendländischen Malerei“, S.S. 1951, Hamburg.

Dr. Chr. –Ad. Isermeyer, „Die Kunst des 20.Jahrhunderts“, II(Malerei), S.S.1953, Hamburg.

Abbildungsverzeichnis.

Paul Guigou: Abb.1-83.

Abb.1 Etude de paysage avec vaches.

1850

Chamoispapier, 27 x 40 cm.

Paris, Slg. Alfred Daber.

Phot.: Besitzer.

Abb.2. Le Jardin.

1857

Holz, 19 x 30 c.

Aix-en.Provence, Alfred Lombard.

Phot. :Alfred Daber, Paris

Abb.3 Intérieure du Clédat.

1857

Holz, 19 x 30 cm.

Aix-en-Provence, Alfred Lombard.

Phot. : Alfred Daber, Paris.

Abb.4 Le Mas derrière les arbres.

1858

Holz, 11 x 30 cm.

Paris, Slg. Alfred Daber.

Phot. : Besitzer.

Abb.5 Etude d'Arbres.

Gegen 1859

Holz, 13 x 29 cm.

Phot. : Alfred Daber, Paris

Abb.6 Südfranzösische Landschaft

1859, schwer lesbar

Holz, 21 x 46 cm

Kronberg/Taunus, Gustav Marburg

Phot. : St\$delches Kunstinstitut, Frankfurt/-ain

- Abb.7 La Route de la Gineste
1859
Leinwand, 89 x 118 cm
Paris, Louvre
Phot. : Giraudon, Paris
- Abb.8 Les oliviers
1860
Leinwand, 70 x 106 cm
Privatslg. (Albert mayer)
Phot. : Archives fotogr., Paris, Nr.BAP 6475
- Abb.9 Ramasseuses de thym
1860
Holz, 28 x 39 cm
Frz. Privatslg. (Mme. Weber de Bretiège)
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.10 Vue prise dans la région du Lubéron
1860
Holz, 13 x 38 cm
Paris, Slg. Alfred Daber
Phot : Besitzer
- Abb.12 Paysage de Provence
1660
Leinwand, 54 x 81 cm
Paris, Louvre
Phot. : Besitzer
- Abb.13 La Lavandière
1860
Leinwand, 77 x 54 cm
Paris, Louvre
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.14 Chemin en Provence
1860
Karten, 26 x 29 cm
Paris, Privatslg. (Armend Dayot)
Phot : Arochives fotogr. Paris, Nr. BAP 6479
- Abb.15 Paysage des Alpes en Provence
1861
Holz, 23 x 38 cm
Frz. Privatslg. (Marius Dubois)

- Abb.16 Phot.: Archives fotogr. Paris, Nr. BAP 6462
Roquevaire. Dorf in bergiger Landschaft.
1861
Frankfurt/Main, Stadelches Kunstinstitut
Holz, 20 x 31 cm
Phot. Bilderarchiv Foto Marburg, Nr. 84936
- Abb.17 Les Cyprès
1861
Holz, 23 x 21 cm
Paris, Galerie Alfred Daber
Phot. Besitzer
- Abb.18 Petit village cotier, région de Marseille
1861
Holz, 14 x 26 cm
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.19 Weg an der provençalischen Küste
Um 1861
Holz, 22 x 16 cm
Winterthur, Slg. Frau Jäggli- Hahnloser
Phot. Besitzer
- Abb.20 Le pin perasol
1861
Leinwand, Tondo 60 cm Durchm.
Frz.Privatslg. (Fernand Bouisson)
Phot.: Archives fotogr. Paris, Nr. BAP 6469
- Abb.21 Le petit Stang
1861
Zeichnung, 9 x 18 cm
Paris, Slg. Alfred Daber
Phot. : Besitzer
- Abb.22 Vue de la Canebière et des Allées de Seilban
1861
Leinwand, 25 x 33 cm
Paris, Privatslg.
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.23 Le Bassin Stint Vic
1861
Leinwand, 53 x 78 cm
Paris, Galerie Alfred Daber

- Phot. : Besitzer
- Abb.24 Village dans un paysage de collines
Gegen 1862
Holz, 15 x 25 cm
Paris, Galerie Alfred Daber
Phot. : Besitzer
- Abb.25 Campagne d'Allauch
1862
Leinwand, ca. 100 x 190 cm
Marseille, Palais Longomap
Phot. Mullon, Paris
- Abb.26 Deux lavandières
1862
Holz, 22 x 15 cm
Paris, Privatslg.
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb. 27 Chevel blanc barnaché, près d'un arbre
Gegen 1862/63
Holz, 15 x 25 cm.
Paris, Slg. Alfred Daber
Phot. : Besitzer
- Abb. 28 Port de Marseille, bassin ?
Gegen 1863
Holz, 15 x 26 cm
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.29 Le Ferme Constantin
1863
Leinwand, 35 x 55 cm
Aix-en-Provence, Musée Granet
Phot. : Henry Kly, Aix-en-Provence
- Abb.30 Vers la durance
1863
Leinwand, 35 x 55 cm
Aix-en-Provence, Musée Granet
Phot. : Henry Kly, Aix-en-Provence

- Abb.31 La montagne Sainte –Victoire
1863
Leinwand, 55 x 80 cm
Marseille, Privatslg. (Louis Savon Feiron)
Phot. : Archives fotogr.Paris, Nr. BAP 6463
- Abb.32 Les bords de la Durance St.-paul
1863
Karton, 17 x 38 cm
Frz. Privatslg. (jean-Louis Veudoyer)
Phot. : Archives fotogr.Paris, Nr.BAP 6481
- Abb.33 Etude de paysage pountremique en ile-de-France
Gegen 1862/64
Leinwand, 20 x 33 cm
Paris, Galerie Alfred Daber
Phot. : Besitzer
- Abb.34 Troupeau au paturage
1864
Holz, 16 x 38 cm
Aix-en-Provence, Musée Granst
Phot: Penry Ely, Aix-en-Provence
- Abb.35 Deux chiens couchés
1864
Holz, 13 x 36 cm
Paris, Galerie Alfred Daber
Phot. : Besitzer
- Abb.36 Paysage à St. André, près Marseille
1865
Holz, 26 x 42 cm
Marseille, Gustave Bourrages
Phot. : Archives fotogr. Paris, Nr. BAP 6476
- Abb.37 Hanseau de la Merthe près de Marseille
1866
Holz, 30 x 46 cm
Périgueux, Musée du Périgord
Phot. : M.Astre, Périgueux

- Abb.38 Goleil couchant en Provence
1866
Holz, 16 x 36 cm
Marseille, Slg. Jourden-Barry
Phot. : Archives pastegr. Paris, Nr. BAP 6417
- Abb.39 Le bouquet d'arbres.
1666
Holz, 28 x 42 cm
Frz. Privatslg. (Joseph Faure)
Phot. : Archives fotogr. Paris, Nr. BAP 6470
- Abb.40 Le Pont du Gerd
Gegen 1866
Leinwand, 28 x 41 cm
Amerika, Privatbes.
Phot. : Alfred Daber, Paris.
- Abb.41 Environs des Baux
1866
Leinwand, 23 x 39 cm
Frs. Privatslg.
Photo.: Alfred Daber, Paris
- Abb.42 Environs de Marseille
1866
Holz, 30 x 46 cm
Périgueux, Musée du Périgord
Phot.: H.Astre, Périgueux
- Abb.43 Les Grands Pins, Souvenir d'Algerie
1866
Leinwand, 55 x 81 cm
Marseille, Slg. Jourdan-Barry
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.44 La caravane des St.Maries-de-la-mer
1866
Leinwand, 67 x 120 cm
Frz. Privatslg.
Phot. : Archives fotogr. Paris, Nr. BAP 6464
- Abb.45 Vue de St. Saturnin-les-Apt
1867
Holz, 28 x 46 cm

Paris, Petit Balais
Phot. : Archives fotogr.Paris, Nr. BAP 6459

- Abb.46 La Roque d'Anthéron
1867
Leinwand, 53 x 79 cm
Marseille, Palais Longchamp
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.47 Le grand ormeau
1867
Leinwand, 44 x 60 cm
Paris, Privatslg.
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.48 La Durance à St.Paul
1868
Leinwand, 12 x 38 cm
Frz. Privatslg. (Auguste Mazet)
Phot. : Galerie Detaille, Marseille
- Abb.49 Village de Vaucluse bordant la Durnace à sec
1868
Leinwand, 24 x 39 cm
Frz. Privatslg.
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.50 La tour au bord de l'étang
1868
Holz, 26 x 47 cm
London, Slg. Lord Brenterfield
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.51 Le Château de Lourmarin, Vaucluse
1868
Holz, 26 x 15 cm
Frz. Privatslg.
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.52 Paturage au environs de Berre
1869
Leinwand, 25 x 40 cm
Aix-en-Provence, Musée Granet
Hot. : Henry Ely
- Abb.53 La route dans la plaine

- 1869
 Leinwand, 25 x 40 cm
 Aix-en-Provence, Musée Granet
 Phot. : Henry Ely, Aix-en-Provence
- Abb.54 Souvenir de la Crau, crépuscule
 1869
 Leinwand, 22 x 46 cm
 Paris, Slg. Alfred Daber
 Phot. : Besitzer
- Abb.55 Abreuvoir au bord de la Durance
 1869
 Holz, 22 x 32 cm
 Paris, Slg. Alfred Daber
 Phot. : Besitzer
- Abb.56 Paysage à St. Paul-de-la-Durance
 1869
 Holz, 22 x 46 cm
 Frz. Privatslg. (Docteur Maurice Zourdan)
 Phot. : Archives fotogr. Paris, Nr. BAP 5473
- Abb.57 Les Martigues
 1869
 Leinwand, 64 x 100 cm
 Marseille, Slg. Jourdan-Barry
- Abb.58 Les Martigues : Le Pointre de Brennes
 1869
 Holz, 29 x 51 cm
 Marseille, Privatslg.
 Phot. Alfred Daber, Paris
- Abb.59 Trois Lavandières, Durance
 1869
 Holz, 25 x 39 cm
 Frz. Privatslg.
 Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.60 L'Etang de Caronts, Martigues
 1869, übermalt
 Leinwand, 26 x 44 cm
 Paris, Slg. Götz
 Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.61 Paysaer à St. André près Marseille. Retour de la lavandière

- 1869
Holz, 24 x 40 cm
Frz. Privatslg.
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.62 La mare environs d'Aix
1869
Holz, 41 x 32 cm
Paris, Galerie Alfred Daber
Phot. : G. Hauck, Frankfurt/Main
- Abb.63 Spaziergang an der Parkmauer
Um 1869
Holz, 27 x 41 cm
Frz. Privatslg.
Phot.: Alfred Daber, Paris
- Abb.64 Promenade au bord de la Durance
1869
Holz, 27 x 41 cm
Frz. Privatslg.
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.65 Le Vallon de Chinchon à l'Île-sur-Sorgue (Vaucluse)
1869, übermalt 1870
Leinwand, 63 x 98 cm
Paris, Slg. Alfred Daber
Phot. : Besitzer
- Abb.66 Portrait de l'artiste par lui-même
1869
Holz, 41 x 30cm
Marseille, Kunsthandel
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb.67 Etude de Spahi
Gegen 1870
Holz, 33 x 22
- Abb.68 Le Prieuré Saint-Symphorien
1870
Papier auf Holz, 14 x 26 cm
Phot.Besitzer
- Abb.69 Le Lavoir à Cassis
1870

- Holz, 12 x 25 cm
Frz. Privatslg (Roland Che villon)
Phot. : Galerie Detaille, Marseille
- Abb.70 Village de Cauclus
1870
Aquarell, 20 x 44 cm
Paris, Galerie Alfred Daber
Phot. : Besitzer
- Abb.71 Bords de l'Etang de Berre
1871
Aquarell, 8 x 21 cm
Aix-en-Provence, Musée Granst
Phot. : Menry Ely-Aix-en-Provence
- Abb.72 Les labours, environs de Limours
1871
Leinwand, 22 x 46 cm
Frz. Privatslg.
Phot. : Alfred Daber
- Abb.73 La Lavandière au chapeau de pailles
1871
Leinwand, 23 x 29 cm
Frz. Privatslg.
Phot. : Archives fotogr. Paris, Nr. BAP 6972
- Abb.74 Les dernières maisons
1671
Karton, 15 x 22cm
Frz. Privatslg.
Phot. : Archives fotogr. Paris, Nr. BAP 6480
- Abb.75 Landschaft in der Provence
Um 1870/71
Leinwand, 50 x 60 cm
Winterthur, Slg. Dr. Oscar Reinhart
Phot. : Besitzer
- Abb.76 Marseille, Faubourg Saint Victor
Um 1870/71
Holz, 14 x 23 cm
Frz. Privatslg.
Phot. Alfred Daber, Paris

- Abb.77 Lavandières à Saint-Paul-de-Durance
1871
Holz, 13 x 15 cm
Marseille, Galerie Gari-baldi
Phot. : Alfred Daber.
- Abb.78 Le Cap Janet, Marseille
1871
Leinwand, 26 x 42 cm
Fr. Privatslg.
Phot. : Archives fotogr. Paris, Nr. BAP 6466
- Abb.79 Südfranzösische Landschaft
1871
Holz, 16 x 26 cm
München, Adolf Wüster
Phot. : Adolph Weinmüller, München
- Abb.80 Un chemin aux environs des Baux
1871
Holz, 27 x 40 cm
Frz. Privatslg.
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Abb. 81 Environs de la Madrague de la Ville
1871
Holz, 19 x 30 cm
Paris, Galerie Alfred Daber
Phot. : Besitzer
- Abb.82 Bateau à voile, côtes de Marseille
18710
Leinwand, 26 x 41 cm
Paris, Galerie Alfred Daber
Phot. :Besitzer
- Abb.83 Le chemin creux, Vaucluse
1871
Holz, 40 x 27 cm
Algier, Musée National des Beaux Arts
Phot. : Alfred Daber, Paris
- Claude Lorrain
- Abb.84 Seehafen bei Sonnenaufgang
1674
Leinwand,

Münschen, Alte Pinakothek
Phot.: Bayr. Staatsgemälde Slg. 381

Joseph Vernet

Abb.85 Le Port de Toulon
Pairs, Musée de la Marine
Phot.: Bullez, Paris

Jean Antoine Constantin

Abb.86 La Montagne Sainte Victoire vue de l'Enclos Beaufort à Aix
Um 1748
Papier auf Holz geleimt, 28 x 37 cm
Aix-en-Provence, Musée Granet
Phot.: Henry Ely, Aix-en-Provence

Abb.87 Enlèvement d'une montgolfière à Aix
1784
Zeichnung
Marseille, Musée des Beaux Arts
Phot. : bulloz, Paris

Francisco de Goya

Abb.88 Erhängung eines Mönchs
1808-1810
Leinwand, 31 x 38 cm
Chicago, Art Institute
Phot. : Kunsthalle Basel (Ausst. 1953)

Abb.89 Der Ballon
Nach 1815
Leinwand, 105 x 85 cm
Agen, Museum
Phot. : Kunsthalle Basel (Ausst.1953)

Jacques-Louis David

Abb.90 Mme. Chalgrin
Um 1792
Leinwand, 130 x 98 cm, unvollendet
Paris, Louvre
Phot. : Kunsthalle Hamburg (Ausst.1952)

Jean-Joseph-Kavier Bidault

Abb.91 Vue de Subaico
Nicht datiert
Leinwand, 25 x 44 cm
Paris, Louvre

Phot. : Vaudoyer in « Les Peintres Provencaux », Paris 1947

Abb.92 Wasserfall
Frz. Titel nicht bekannt
Leinwand
Um 1791
Phot. : Bulloz, Paris

Autoine Chantron

Abb.93 Vue d'Abignon en 1837
Leinwand
Avignon, Musée Calvst
Phot. : Vaudoyer in « Les Peintres Provencaux », Paris 1947

Francois Varius Granet

Abb.94 La maison de campagne de Granet au Malvallat
Gegen 1849
Leinwand, 32 x 23 cm
Aix-on-Provence, Musée Grante
Phot. : Bulloz, Paris

J.A.D. Ingree

Abb.95 Le Peintre Granet Rome en 187
Leinwand
Aix.en-Provence, Musée Granet
Phot. : Bullos, Paris

Camille Corot

Abb.96 Villeneuve-les-Avignon, Etude de Cyprès
Um 1836
Leinwand, 40 x 29 cm
Paris, Privatslg.
Phot. Alfred Daber, Paris

Abb.97 Saint-Jérôme
Um 1836/37
Leinwand
Phot. : Galerie Charpentier, Paris

Abb.98 Le Pont de Mantes
Um 1868/70
Leinwand, 38 x 56 cm
Paris, Louvre
Phot. : Bulloz, Paris

Eugène Delacroix

Abb.99 Nature morte au fasan
1826
Leinwand, 80 x 100 cm
Paris, Louvre
Phot. : Skira, Paris

Abb.100 Noce juive dans le Maroc
1839
Leinwand, Ausschnitt
Paris, Louvre
Phot. : Cassou (Editions du Dimanche)

Abb.101 Das Meer von der Höhe von Dieppe
Slg. Bensedalay
Phot.: Archives fotogr.Paris, 2067, Nr. BAP 11995

Prosper Grésy

Abb.102 Paysage de la campagne d'Aix, dominé par la Montagne Sainte Victoire
1842
Holz, 46 x 105 cm
Aix-en-Provence, Musée Granet
Phot. : Vaudoyer in « Les Peintres Provencaux », Paris 1947

Abb.103 Pins dans la campagne d'Aix
Vor 1846
Leinwand, 48 x 81 cm
Aix-en-Provence, Musée Granet
Phot. : Vaudoyer in « Les Peintres Provencaux », Paris 1947

Honoré Daumier

Abb.104 Retour du marché
Leinwand, 34 x 27 cm
Winterthur, Slg. Dr. Oscar Reinhart
Phot. : Les Trésors de la Peinture française, 1942

Abb.105 Sancho Pansa sous un arbre
Holz, 45 x 36 cm
Winterthur, Slg. Dr. Oscar Reinhart
Phot. : Les Trésors de la Peinture Française, 1942

Malls Loubon

Abb.106 Les ?
1833
Leinwand, 103 x 212 cm
Aix-en-Provence, ? Granet
..
Phot. : Dailler, Paris

Thomas Couture

Abb.108 Portrait de la Arome d'Astier de Levigarie
1847
Phot. : Florillo, Paris

Louis Auguste Alguier

Abb.109 La bale de ?, près de Toulon
Toulon, Music
Phot. : Besitzer

Abb.110 La ? de vullon dau Auffes
1858
Leinwand, 78 x 151 cm
Marseille, Musée Longchamp, Nr. 421
Phot. : Borel, Paris

Gustave Courtet

Abb.111 Steichopfer
1891
Leinwand, 260 x 160 cm
Dresden, ?
Phot. : F.z.O. Brockmann, Dresden

Abb.112 ?
Um1653/54
Phot.: ?, München

Abb.113 Die Grotte
1664
Leinwand, 130 x 96 cm
Hamburg, Kunsthalle
Phot.: Dr.F.?, Berlin

Abb. 114 Felsen bei Ormann
Um 1864/65
Phot.: Piper, München

Abb.115 Landschaft:
1863
Leinwand, 55 x 48 cm
Nünchen, Neue Pinnkotheht
Phot: ?, München

Paul Cézanne

- Abb.125 Landschaft
Ca. 1860/65
Leinwand, 54 x 65 cm
Phot. : Venturi Nr.53 (Van Horne)
- Abb.126 Route tourante en Provence
1867/70
Leinwand, 91 x 71
Phot.: Venturi Nr.53 (van Lorns)
- Abb.127 Mittagsrast am Wasser
1872/75
Leinwand, 27 x 34 cm
Zürich, Slg. Bührle
Phot. : Besitzer
- Abb.128 Bahndurchstich
1867/70
Leinwand, 80 x 129 cm
München, Staatsgalerie
Phot. : Venturi Nr. 50 (Vizzavona, Paris)
- Abb.129 Die Seine bei Bercy
Um 1875/77
Leinwand, 58 x 71 cm
Hamburg, Kunsthalle
Phot. : Farbdruck Bruckmann, Nr.52
- Abb.130 Plaine provencale
1878/83
Leinwand, 58 x 81 cm
Winterthur, Slg. Frau Gäggli-Hahnloser
Phot. : Venturi Nr.302
- Abb.131 Provençalische Landschaft (Maisons à L'Estaque)
Ca. 1882/83
Leinwand, 65 x 81 cm
New York, V. Harrison
Phot. : Poplin, Villemomble
- Abb.132 L'Estaque
Gegen 1882/85
Leinwand, 58 x 72 cm
Paris, Louvre
Phot. : Bullotz, Paris

Alfred Sisley

Abb.133 Vue de Montmartre
1869
Leinwand, 70 x 117cm
Grénoble, Museum
Phot. : Skira, Genf

Abb.134 Seinelandschaft
1875
Basel, Privatbes.
Phot. : Kunsthalle Basel

Abb.135 Le Loing à Moret
Um 1881
Basel, Privatbes.
Phot. : Kunsthalle Basel

Abb.136 Moret sur Ling, soleil du matin
1888
Arlesheim, Privatbes.
Phot. : Kunsthalle Basel

Claude Monet

Abb.137 Meeresküste mit gestrandetem Schiff
Nicht datiert, ca. 1870/75
Pastel
Schweizer Privatbes.
Phot. : Kunsthalle Basel

Abb.138 Monets Garten in Véthauil
1880
Phot. : Thannhauser, Berlin

Abb.139 Küste bei Dieppe
1882
Leinwand
Zürich, Kunsthaus
Phot.: Kunsthalle Basel

Vincent Van Gogh

Abb.140 Der Sämann
1888
Leinwand, 33 x 41 cm
Phot.: Barbreprouktion Hanfstaengl, München, Nr.108

Abb.141 Vincents Haus in Arles
1888
Leinwand, 76 x 94 cm
Slg. V.W. Van Gogh, Laren

Phot.: Farbreproduktion „Les Editions du Chêne », Paris

Abb.142 Blick auf Arles
1889
Leinwand, 72 x 92 cm
Phot. : Uhde, Nr.77

Abb.143 Getreidefeld mit Zypressen
1889
Leinwand, 73 x 92 cm
Zürich, Slg. Bührle
Phot. : Uhde, Nr.77

Abb.144 Lever de la Lune
Phot. Les Editions du Chêne », Paris

Aus « visages de la Provence », Paris 1950 :

Zwei Landkarten Gezeichnet von H. Jacquihet

Felsenbecken bei Verdon
Phot.:e. Benevent

Terrassenbau mit Olivenblumen
Phot.: Goursat

Exgalière (Bouches-du-Rhone)
Phot.: ?

In der Camargue
Phot. : Georges

Bergzug des Sainte-Victoire und das Plateau du Cengle
Phot. : E. Benevent