

Corot : bei Anlass einer Ausstellung im Musée de l'Orangerie in Paris (Febr.-Mai 1936)

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1946)**

Heft 9

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

St. Johannvorstadt 68 - Basel, den 11. Okt. 46.

Eidg. Departement des Innern

Bern

Sehr geehrter Herr,

Im Besitze Ihres geschätzten Schreibens vom 10. Oktober 1946 möchte Ihnen mitteilen, dass die Zustellung unseres Schreibens an die Presse am gleichen Datum erfolgte wie die Übermittlung an Sie; es war dies ein Beschluss einer überaus gut besuchten Mitgliederversammlung der GSMBa Sektion Basel. Von Ihrem Brief vom 3. Oktober habe ich Kenntnis genommen und sah vor ihn der nächsten Mitgliederversammlung zu unterbreiten.

Was Ihr Einwand zu unserer Stellungnahme zur 21. Nationale in Genf anbelangt, die Sie als «sachliche Ungenauigkeit» darstellen, wäre in unserm Schreiben nur die Worte «nachträglich bekannt» in Absatz 2 zu streichen gewesen, das Uebrige blieb sich gleich.

Wir sehen nicht ein warum Dinge, die dem öffentlichen Interesse unterbreitet sind wie die Nationale und die direkt zur schweizerischen Künstlerschaft Stellung nimmt, nicht diskutiert werden sollte. Unsere Kritik richtet sich nicht speziell an Sie, sondern ist ein sachlicher Beitrag zur Vorbereitung eines bessern und demokratischeren Modus der nächsten Nationale.

Ein Befremden rief bei uns auch hervor, dass die «Allianz», wie es heisst, geschlossen eingeladen wurde, während die Mitglieder der GSMBa, durchwegs bestqualifizierte Künstler, in ihrer Gesamtheit nicht nur ideell, sondern auch wirtschaftlich in Nachteil kamen.

In unserer demnächst stattfindenden Vollsitzung werden wir Ihre Briefe gebührend behandeln.

Mit vorzüglicher Hochachtung begrüsst Sie der Präsident

KARL AEGERTER.

(Siehe Schweizerkunst N. 8, Seite 66 & 67).

Corot

bei Anlass einer Ausstellung

im Musée de l'Orangerie in Paris (Febr.—Mai 1936).

Von Werner Hunziker.

Im Frühjahr 1875, kurze Zeit nach dem Tode Jean-Baptiste-Camille Corot's, fand eine umfangreiche Ausstellung seiner Werke statt. Der Schweizer Landschaftler und Tiermaler Rudolf Koller, der sich damals auf einer Studienreise in Paris aufhielt, hatte bei dieser Gelegenheit an Zünd geschrieben: «..... einige Corots (im Salon) sind bezaubernd; aber interessanter und lehrreicher ist die jetzt eröffnete Ausstellung der Werke von Corot. Dies allein ist die Reise nach Paris wert... Hier lernt man diesen ersten Landschaftler erst kennen... Es sind 200 Bilder und darunter eine Masse wahre Perlen...» (30. 5. 75).

Die gegenwärtige Ausstellung umfasst ungefähr gleichviel Werke wie diejenige des Jahres 1934 in Zürich, unterscheidet sich aber darin von ihr, dass sie den Akzent mehr auf die letzte Schaffensperiode des Meisters legt; damit ist sie vielleicht vollständiger, aber weniger einheitlich. Wenn sich auch in den letzten Jahren seines Schaffens im Atelierbild der Stimmungsgehalt von rein malerischen Prinzipien ablöst, so findet sich immer wieder im Motivbild vor der Natur die kräftige reine Farbgebung. Dies kommt besonders zum Ausdruck in den beiden letzten Bildern, der «Dame in Blau» und in der «Kathedrale von Sens».

Corots Lebenslauf kann nicht von seinem Werk getrennt betrachtet werden; damit will nicht gesagt werden, dass erschütternde Ereignisse oder leidenschaftliche Strömungen in seinen Werdegang eingebrochen wären; vielmehr war sein Leben von einer dichterischen Veranlagung bestimmt auf die oft unscheinbare Einflüsse wie eine Eingebung wirkten. Seine Haupteigenschaften, schrieb Beaudelaire in einer Kritik, waren so stark, weil es Eigenschaften eines innersten Wesen und der Seele waren, und darum hatte er früher als andere den lange verkannten Maler verteidigt. Nie hat sich Corot vor einer herrschenden Zeitströmung absichtlich ferngehalten, und dennoch steht sein Werk heute als abgeschlossene persönliche Leistung da. Gerade darin, dass er sich äusseren Einflüssen nicht zu entziehen brauchte, kann die innere Kraft erkannt werden.

In der Rue du Bac 37 in Paris hatte sein Vater ein Coiffeurgeschäft, das einen guten Klang hatte, war doch Monsieur Corot der «Modist» bei Hofe und am Theater. In der gleichen Strasse Nr. 1 führte Madame Corot ein Modegeschäft. Am 16. Juli 1796 wird Jean-Baptiste-Camille geboren, wartete aber noch ein Vierteljahrhundert, bis er sich zur Malerei bekannte. In Rouen besuchte er das Gymnasium, das ihm als dauernden Bestand für das Leben eine gute klassische Bildung vermittelte. Er hinterliess aber keine Spuren einer besondern Neigung, und selbst auf zeichnerischem Gebiet schien er noch keinen Eindruck gemacht zu haben. Vielleicht gilt das, was Beaudelaire vor seinen Werken empfunden hatte, für sein Leben überhaupt: «Il étonne lentement, il enchante peu à peu».



J. B. C. Corot

«Jeune femme»

Nicht ohne schlechten Willen, aber ohne grosse Lust, etwas traumverloren und masslos ungeschickt leistete der grosse kräftige Junge in einer allzulange dauernden kaufmännischen Lehre nicht viel mehr als den Beweis, dass er für dieses Negotium weder berufen noch auserwählt war. In diesen acht Jahren konnte die wachsende Lust für die Malerei kein Geheimnis bleiben. Denn in Camilles Taschen steckten Skizzenbücher, und die Skizzen, die er an den Quais machte, konstituierten ein sicheres Alibi, wenn er mit den olivenfarbenen Kleiderstoffen des Herrn Delalain auf Lieferungsstornée geschickt wurde. Nach dem Tode einer seiner Schwestern wurde eine Rente frei, und diese wurde im feierlichen Familienrate auf den Sohn Camille übertragen. Es waren 1500 livres. Dieser sprang seinen Eltern an den Hals und gleich darauf zum Farbenhändler, um einen Malkasten zu kaufen. Camille Corot war damals 26 Jahre alt. Seine ersten Korrekturen erhielt er von dem aus der französischen Akademie in Rom zurückgekehrten gleichaltrigen Maler

Michallon. In dieser Zeit wurde die historische Landschaft sehr gepflegt und es ist nicht verwunderlich, dass Corot nach dem frühen Tode Michallons das Atelier dessen Lehrers, Monsieur Bertin, besuchte. Die traditionelle Schule und das neoklassische Stilgefühl wären vielleicht einer weniger sensiblen oder einer leidenschaftlicheren Natur schlecht bekommen. In Corot entwickelten sie den Sinn für eine strenge Bildstruktur, und gaben ihm die Freiheit, die Landschaftselemente unbefangenen abzuändern. Neben dem akademischen Studium ging er an die Quais von Paris und malte mit einer erstaunlichen warmen Leuchtkraft seine ersten Landschaften. Dabei beachtete er kaum, dass die neugierigen Mädchen aus dem elterlichen Modenhaus sich heranpirschten und sich ergötzen, wenn sie «Monsieur Camille» an seinem Werke sahen! Aus dieser Zeit zeigt die Ausstellung ein kleines Bild: «Die alte St-Michel-Brücke». Und jetzt zog ihn auch die Umgebung von Paris an, besonders, Ville d'Avray, wo sein Vater ein kleines Heimwesen kaufte — eine «folie», wie man es damals nannte (heute würde man week-end-Haus sagen). Aber bald bekam es der Maler mit der grossen Reiselust zu tun und er beschloss, sich zu längerem Aushalten nach Rom zu begeben. Vor seiner Abreise malte er für seine Eltern ein kleines Selbstporträt, das ihn an der Staffelei zeigt. Camille Corot war von seinem Vater her burgundischer, von seiner Mutter her schweizerischer Herkunft; er war etwas schwerfällig und eher gross — der spätere Chronist Alfred Robaut nennt ihn sogar einen «Kolossen». Er lachte gerne frank und frohgemut und war sehr musikalisch; alle diese Eigenschaften machten aus ihm einen frohen Gesellschafter. Im Freundeskreis war er besonders beliebt wegen seiner gleichmässig guten Laune, wegen seiner Güte und Treuherzigkeit. Er war ein leidenschaftlicher Arbeiter, in stillen Stunden tief sinnig — ja träumerisch. «Frauen gegenüber» — erzählt Silvestre — «ist er zuvorkommend, und gutmütig mit Kindern. Sein Wesen ist offen, sehr frei und lustig. Er arbeitet, raucht und isst die Suppe vom Ofen. Ich glaube aber, dass er mit seiner Fröhlichkeit übertreibt. Ich sehe die Schwermut oft in seinen Zügen».

Die erste Romzeit ist diejenige, die am bekanntesten ist. Die Ausstellung zeigt das kleine Kolosseumbild, das man seines farbigen und tonigen Reichtums wegen mit Poussin oder Claude Lorrain vergleichen möchte. Dieses kleine Bild ist mit einem Zeitaufwand von 25 Sitzungen gemalt worden. Es wird aber auch selten bestritten, dass Rom je so charakteristisch gemalt worden ist wie von Corot. Er meistert die schwierigen Farbenperspektiven, die bis in die weitesten Hintergründe warme Töne aufweisen. Das mattfeurige Rot, ein zartschimmerndes Neapelgelb und der grünliche Travertin verbinden in unendlichen Abstufungen die architektonischen Flächen. Die bläuliche Substanz der Schatten gehört schon ins Reich der Atmosphäre, in deren warmen Tönung sich das Grün der Vegetation als seltener Akzent abhebt. Halbrunde Kuppeln, flache Mauern das zylindrische Kolosseum, das sind Formen, die zeichnerisch eigenmächtig sind und auf den Maler einen besonderen Reiz ausüben. Corot notiert in sein Tagebuch: «Nirgends eine Undeutlichkeit stehen lassen!». Dem Neuling gibt der in Rom weilende Landschaftler Aligny — der den zähen Arbeitseifer Corots bewundert — den Ratschlag, in der Zeichnung klar und kräftig den Stil zu suchen und zwar so, dass sie sich zu einer geschlossenen und ungezwungenen (malerischen) Ausführung eigne. Im übrigen war Corot schon deshalb eine Ausnahme, weil er an der Stätte der klassischen Kunst nicht die alten Meister kopierte, sondern nur an seine Motive dachte. Im Jahre 1827 kehrte er mit Studien beladen nach Paris zurück. Wir vermüssen in der Ausstellung das schöne Bild von Olevano, das zauberhafte alte Bergdorf, auf einem Höcker der Sabinerberge, in dessen zerschlossene Steinmassen der Wanderer nur mit scheuer Neugier einkehrt und das ihm, wenn er es einmal verlassen hat, in der Erinnerung bleibt wie ein Kindheitstraum. Manche dieser Studien arbeitete Corot im Winter zum Staffeleibild um, so zum Beispiel die prächtige Naturstudie der «Brücke von Narni», die er in eine klassische Landschaft übersetzte. Diese Arbeitsweise setzte ihn in Widerspruch mit der aufkommenden Schule der «Naturalisten» von Barbizon, deren Hauptvertreter Th. Rousseau in Corot einen Neoklassiker sehen wollte, während er gerade im Lager der Traditionellen wegen seiner unbefangenen Naturanschauung und wegen seiner intensiven Arbeit vor dem Motiv schon lange als Abtrünniger gegolten hatte. So sah er sich plötzlich einsam auf dem Wege, der ihn zur Höhe führen sollte.

Das beharrlichste Naturstudium liess in Corot nie die Ansicht aufkommen, dass die Natur an sich im Bilde wiedergegeben werden könnte. Ohne einen ordnenden Willen ist auch der kleinste Teil ihrer Unendlichkeit noch unfassbar. Jede schöpferische Ge-

staltung beruht darauf, dass eine Wahrnehmung geistig und seelisch determiniert wird. Man dürfte vielleicht annehmen, dass zwischen dem Gemüt und der optischen Wahrnehmung eine gestaltende Kraft liegt wie zwischen dem Auge und einem Gegenstand die Atmosphäre.

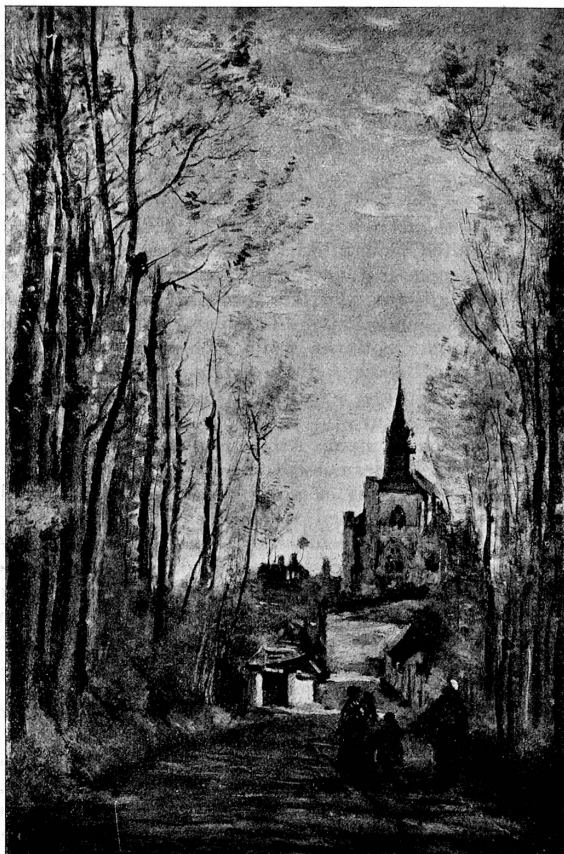
Im Jahre 1830 brach die Revolution aus und es ist bezeichnend für den Charakter Corots, dass er die lärmenden Kundgebungen der Menschheit mied. Er fuhr nach Chartres und stellte seine Feldstaffelei vor der Kathedrale auf. Trotzdem er später als 74jähriger Mann noch eine Flinte kaufte, um gegen den Feind zu ziehen, verliess er auch bei der Commune die revolutionäre Stadt und begab sich nach Douai, wo er das impressionistische Bild des Glockenturmes malte.

Als im Jahre 1848 die Wogen des politischen Paris hoch gingen und selbst Böcklin und Koller vorwitzig mit dem Pöbel in die Gemächer der Tuilerien eingedrungen waren und so viel Hässliches sehen mussten, dass Böcklin seit jenen Tagen eine Abneigung gegen Frankreich gefasst hatte — da hörte auch Corot die Schüsse und sah den Qualm am jenseitigen Ufer der Seine. «Was gibts?» fragte er, «sind wir mit unserer Regierung nicht zufrieden?».

Eine neue Schaffenszeit begann nach dem Jahre 1835. Sie stand im Zeichen einer bewussten Bildkomposition. In der Ausstellung dürfte sie mit dem Bild von Soissons eingeleitet sein. Corot fuhr wieder nach Italien, diesmal über Genua in die Toscana und besuchte Florenz und Venedig. In diesen Monaten entstehen die lebhaften Bildchen wie das der Gondel auf dem Kanal. Ueber die Lagune schimmern die roten Bauten San Giorgio Maggiore. Mit dieser leuchtenden, stabilen Architektur kontrastiert im Vordergrund die dunkel geschwungene Fläche einer schwarzen Gondel. Die «Aussicht von Volterra» darf als das bezeichnendste Bild dieser Epoche angesehen werden. In zwei Aussprüchen des Meisters kommt am deutlichsten seine Richtung zum Ausdruck: «Ich sehe auch, wie streng man vor der Natur sein soll und sich nicht mit einer flüchtigen Skizze begnügen darf», dann aber: «nie den ersten Eindruck verlieren, der uns bewegt hat». Die Rückreise ging über den Gardasee, wo eine Landschaftstudie entsteht, die dem grossen Bilde «das Bad der Diana» als Unterlage diene. Das stille Wasser einer Seebucht wird von einer weitausladenden Baumgruppe überschattet, deren Stämme aus einem mit Gebüsch bewachsenen Hohlweg herausragen. Aus diesem Wege tritt Diana mit ihrem Gefolge; ihr voraus eilen einige Gefährtinnen und die vergnügtesten unter ihnen sind schon im Wasser oder auf einem Felsen. Vorherrschend ist wieder die Landschaft, die Figuren gehen in ihr auf. Von nun an finden sich in Werke Corots manche Bilder, denen mehr oder wenige unmittelbar diese Komposition vom Gardasee zu Grunde liegt. — Von besonderem farbigem Reize und voller Leuchtkraft ist das — leider ganz unglücklich gehängte — Bild von «Villeneuve-les-Avignon», dann die markante Landschaft «Quai de Honfleur». Ganz im Rhythmus einer Komposition des Poussin ist das grosse Bild «Hieronymus in der Wüste». Es will aber scheinen, als ob auf diesem Formate der tonigen Malweise gewisse Grenzen gesteckt seien. Corot verabscheute es, irgendwelche dekorative Elemente sprechen zu lassen, und es muss hier die Frage offen gelassen werden, inwieweit dieser Ausfall mit andern Mitteln ersetzt werden kann, wenn das Format des Bildes ein bestimmtes Mass überschreitet. So sehr Corot die Tonwerte vom Dunkel ins Helle geführt hatte, so will hier in der Lichtverteilung etwas problematisch erscheinen. Als Erfindung und Zeichnung ist es aber ein unbestrittenes Meisterwerk.

Es sei hier ein Wort über die Malweise Corots eingeschaltet: Er begann mit einer Untermaalung mit Erdfarben und setzte erst am Ende die pastosen Lichter auf, so z. B. das Olivengrün und die lilablauen Tönungen, die ihm die Verbindung der Vegetation zur Luft vermittelten. Oft bleibt im Vordergrund eine Untermaalung stehen; in den tiefen Stellen ist sie selten mit Weiss gemischt. Das entspricht einem Ratschlag, den auch Rubens gab. Corot hatte angeborenen Farbensinn, was schon sein erstes Bild beweist; wenn er in seinen Lehren immer wieder von der Zeichnung und den «valeurs» spricht, so bestärkt dies nur die Tatsache, dass ihm das Farbige nicht am meisten zu schaffen machte. Nie verlor er sich im Bunten oder im Graphischen. Selbst auf kleinen Formaten gab er seine flächige Malweise nicht auf.

«Das, was man in der Malerei beachtet, oder vielmehr das, was ich suche, das ist die Form, das Ganze, die Tonwerte. Für mich kommt die Farbe nachher. Sie ist dann wie jemand, den man empfängt. Aber sie ist nicht der springende Punkt. Darum kommt für mich die Farbe erst nachher, weil ich vor allem das Ganze liebe, den Einklang in den Tönen, während die Farbe etwas Hartes (heurté) hat, das ich nicht liebe. Vielleicht ist die übertriebene



J. B. C. Corot

«Marissel»

Befolgung dieses Prinzips schuld daran, dass man von mir sagt, ich hätte bleierne Töne ».

Aus dieser Epoche sei noch ein Bild hervorgehoben: «Saint André du Morvan». Stark und unmittelbar wirkt in dieser kleinen Burgunderlandschaft die Vision, wie wenn sie eine Erinnerung wäre, die vor das Leben ihres Schöpfers zurückginge. Das luftige Strandbild am «Quai des Pâquis» in Genf stammt von einer Schweizerreise her, die er 1842 unternahm. Eine dritte und letzte Italienfahrt führte den Maler für wenige Monate in die Umgebung von Rom, Tivoli, Genzano, Ariccia. Nach Paris zurückgekehrt, malte er eine Komposition mit Figuren: «Homer und die Hirten». Mit diesem Bilde tritt Corot in ein näheres Verhältnis zu den Romantikern, denn gerade in der Verbindung der Landschaft mit dem klassischen Motiv lagen ihre bevorzugten Ideen, und es ergab sich in der Folge, dass Eugène Delacroix, der führende Geist der romantischen Schule, ein Bewunderer Corots wurde. «Corot ist ein wahrhaftiger Künstler» notierte er in seinem «Journal». Er besuchte ihn und war entzückt, wie er Bèthune malte, worüber er ihn konsultierte und die Antwort, die ihm Corot darauf hin gab, wieder sorgfältig in sein Tagebuch notierte. Andererseits war Corot voller Begeisterung für die Werke Delacroix'. Er soll in Rouen lange die leeren Wände betrachtet haben, die Delacroix zu malen hatte und, sich an die Studien im Atelier Delacroix erinnernd, ausgerufen haben: quel homme ! quel homme !

In Ville d'Avray malte damals Corot die «Maisons Cabassud». Die drei Bilder sind ausgestellt und gehören sicher farbig zum reinsten, was gemalt worden war seit Vermeer. Dagegen bekommen wir in der Ausstellung die dekorativen Arbeiten von Corot nicht zu sehen, wohl schon deshalb, weil es zum Teil Wandbilder sind. Es befinden sich solche in Nantes, in Dardagny bei Genf, im Kiosk des väterlichen Anwesens in Ville d'Avray, in Fontainebleau bei Maler Décamps, in Montlery, Sèvres und im Schloss Geyerz. Zu diesen Arbeiten verwendete er oft italienische Landschaften, vor die er einen stark silhouettierten Vordergrund mit Felsen und Bäumen setzte.

Im 50. Jahre seines Lebens wurde ihm das Band der Ehrenlegion ins Haus gebracht. Zuerst beanspruchte allerdings der Vater als «chef de famille» die Auszeichnung für sich, fasste sich aber rasch und hielt dem Sohne eine kurze Rede über die sozialen Pflichten — unter denen er eine korrekte Haltung verstand — die mit der neuen Würde verbunden seien. Dann hielt er und Ma-

dame Corot Kabinettrat und es wurde beschlossen, dem Sohne die Rente aufzubessern.

Bis zum Tode seiner Eltern blieb Camille Corot der fügsame Sohn im Elternhaus. Die Tabakpfeife wurde kaum geduldet, während Monsieur Corot, als sein Sohn mit einem Vollbart aus Italien zurückgekehrt war, entschieden diese Zierde missbilligte, da sie eines Mannes, der etwas auf sich halte, unwürdig sei. Ausgelassene Bemerkungen bei Tische zogen bedenkliche Blicke der Mutter auf sich. Camille Corot war nicht verheiratet. Alle Pläne, die auf ein solches. Unternehmen abgezielt waren, wies er mit der Begründung zurück, er wolle nun einmal für seine Narretei leben und meinte seine Malerei damit.

Weniger als in seinem Werk kommen die Beziehungen zu Frauen in seinem Leben zum Ausdruck. Von schwärmerischen oder überaus leidenschaftlichen Neigungen findet der unvoreingenommene Betrachter keine Spuren. In den Aktbildern («Nympe an der Seine», «Liegende Nympe», «Bacchantin am Meeresstrand», «Nympe» des Genfer Museums) erfreut das gesunde Vergnügen an der Form.

Im folgenden Jahr stand das bekannteste Bild seines oeuvres auf der Staffelei: «Der Tanz der Nymphen», das jedem Besucher des Louvremuseums bekannt sein dürfte. Es bildete in seiner Malweise den Uebergang in eine neue Epoche, und wenn man den Corot der vergangenen Jahre mit Poussin vergleichen musste, so läge von nun an der Vergleich mit Claude Lorrain auf der Hand. Den Vordergrund gab er eine wachsende Bedeutung und liess den Hintergrund oft in einer silbernen Atmosphäre aufgehen. Wieder waren es Bilder von Reisen: nach la Rochelle, Genf, zu seinem Freund und Schüler Dutilleux nach Arras, Fahrten nach Holland und in die Schweiz, die Zeugnis ablegen von der ungebrochenen Wanderlust und Widerstandsfähigkeit des Malers. Im gleichen Jahre verlor er seine Mutter.

Für kurze Zeit ergriff auch ihn der Geist der Romantik. Der dramatische Zug der Zeit begünstigte die Wahl mittelalterlicher antiker oder nordischer Motive und nun malte Corot einen «Macbeth mit den Hexen» und «Dante und Virgil in der Hölle». Vom grossen Wege war das kaum ein Absteher; darum wohl ist diese Episode in der Ausstellung nicht vertreten. Im gleichen Salon 1859, in dem er die romantischen Bilder ausgestellt hatte, zeigte er ein grösseres figürliches Bild, das als sein Meisterwerk angesprochen werden kann: «Die Toilette». In einem lichten Hain, wo zartes Laubwerk die hellen Stämme umgibt, sitzt ein Mädchen, fast unbekleidet an einem kleinen Weiher. Die blendend weisse Haut ist die Lichtquelle und hebt sich besonders leuchtend ab auf der Seite, wo eine dunkelbekleidete Gefährtin neben sie tritt, um ihr das Geschmeide im Haar zu schliessen. In weiterer Entfernung, an einen Baumstamm gelehnt, ein lesendes Mädchen. Diese Idylle ist so gross in der Form, so einfach und jugendfrisch in der Bewegung, und so schön gemalt, dass man in mancher Beziehung an Giorgione erinnert würde, wenn kühle Farbigkeit und der unmittelbare Ausdruck nicht noch eindringlicher wirken würden. In diesem Bilde vereinigte Corot alle Lebensabschnitte. Von nun an auch zählten äussere Einflüsse kaum mehr, seine Persönlichkeit war über seine Zeit hinausgewachsen.

Die Weltausstellung 1855, die er mit sechs Bildern beschiedigte, besiegelte seinen Ruhm. Unter den Einsendungen war das «Bad der Diana». Noch lag eine reiche Arbeitszeit vor ihm. Etwas Verträumtes schlich sich in die späteren Werke ein, die vorgelagerten Baumgruppen erhielten in ihrer Struktur oft eine symbolische, fast menschliche Eigenart. Im Atelier hing sein Lieblingsbild: «Die Frau mit der Perle»; es war ein Mädchen, das er öfters gemalt hatte, dessen Haltung an die der Gioconda erinnert. Starke Kontraste trennen die Flächen des Gewandes, grauschimmernde Tönungen vermitteln das Licht, das sich in ruhigem Fluss vom Gesicht über das Mieder auf die übereinander ruhenden Arme legt. Stille Lebensbereitschaft, herzliche Frische und Offenheit, die Kennzeichen französischer Jugend, schauen aus diesem Kopfe. — Schon wollten sich auf einigen Landschaften die Bäume entblättern, die Stämme sich zur Seite neigen, als ein neuer Genius in das Atelier des Meisters einzog. Mit tiefen Klängen, die in den warmen Mittelönen oft an Rembrandt erinnern, malte Corot, eine Reihe Frauenporträts, oft in fantastischer Drapierung. Es waren keine Porträts mehr, wie die seiner Nichten oder Lemaitres, die mit zuversichtlichen Augen ins Leben sahen; es sind Menschen, deren Blicke in jene fast unwirklichen Gefilde schauen, die den Hintergrund der Bildnisse beleben. Im Jahre 1874 malte er seine letzten Bilder, die eingangs angeführte «Kathedrale von Sens» und die «Dame in Blau». Die Natur, der er sich sein Leben lang hingab, schenkte ihm in diesen Werken zum letztenmal ihre kräftigen Farben und ihre zarte Durchlichtung.