

DIE FRAUEN COROTS

ZU der echten Idylle gehört das Ewig-Weibliche. Corot blieb sein Leben lang Junggeselle, aber der Grund, der Menzel zum gleichen Stande trieb, war nicht der seine. Der Passion, von der Menzel zu wenig hatte, besaß Corot zu viel, um sich an einer einzigen Flamme zu wärmen. Das Frou-Frou des Ateliers seiner Mutter wurde er nie wieder los, noch im spätesten Alter war er von Frauen umgeben. Er erinnert an Goethe. Auch seine Bilder waren Gelegenheitsgedichte, und sie kamen ihm spontan, wie dem verliebten Dichter die Verse. Man könnte glauben, er habe sich erst ganz gefunden, als er die Nymphen entdeckt hatte, und sei erst mit 40 Jahren Herr seiner selbst geworden. Der Mann spielt in seinen Gemälden eine höchst beschränkte Rolle. Freilich gibt es Ausnahmen. Ich denke weniger an die beschaulichen frühen Mönchsbilder, in denen er seine Gutmütigkeit in die Kutte steckte, auch nicht an den großartigen Mönch bei Frau Amsinck in Hamburg aus der allerletzten Zeit; denn daß es sich hier um Männer handelt, kommt in zweiter Linie.¹⁾ Eher könnte man die kleinen Selbstportraits nehmen, von denen das erste, 1825 noch vor der ersten italienischen Reise in Paris entstanden, durch seine breite Malerei weit über die Zeit hinausgeht; das zweite, 10 Jahre später gemalt, und 1875, kurz vor seinem Tode, der Portraitgalerie der Uffizien in Florenz überwiesen, zu seinen Meisterwerken kleineren Umfangs gehört. Seine zahlreichen Männerstudien für die Taufe Christi und die anderen religiösen Kompositionen sind wenig bedeutend. Eine seltene Höhe dagegen erreichte er in dem heiligen Sebastian aus der

¹⁾ Dahin gehören der Hallebardier der Sammlung Dieulafoy und der merkwürdige Ritter bei Cheramy, etc. (L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1509—1511).

Mitte der fünfziger Jahre, sowohl in der Skizze bei Cheramy, wie in dem fertigeren, aber kaum vollendeteren Gemälde in der Sammlung De Strada.¹⁾ Sie gehören zu den merkwürdigsten Heiligenbildern. Die Wärme der Empfindung kommt der Wucht eines Primitiven gleich. Die Verbindung der italienischen Pose mit nordischer Malerei dürfte selten wieder so vollkommen geglückt sein.

Aber diese Ausnahmen bestätigen die Regel. Den Mann ließ er Millet. Selbst wo Millet die Frau malt, gibt er das Männliche an ihr, die Arbeitsgefährtin des Mannes. Corot dagegen weicht dem anderen Geschlecht, und wo er Männer malt, begnügt er sich, schöne Bilder zu geben. Schon während seines ersten Aufenthalts in Rom entstanden zahllose Frauen aus dem Volk neben sehr wenigen Männern. Er malte sie zuerst wie die gleichzeitige Landschaft mit denkbar größter Sachlichkeit, achtete auf das Kostüm und benutzte es zu koloristischen Effekten. Nachher in Paris zeichnete er alle hübschen Modistinnen, die ihm in den Weg kamen, und fand aus hundert zärtlichen Gesten seinen Typ, das Mädchen, dessen Gesicht man nicht genau im Gedächtnis hat, von dessen Körper man kaum ein paar Linien ahnt, von dem man kaum etwas anderes weiß, als daß man, als sie vorüberging, das Glück in den Augen hatte — eine Nymphe. Wie Collin von ihm sagte, malte er nicht die Natur, sondern seine Liebe zu ihr, und so malte er zumal die Natur, die sich ihm in der Frau darbot und die viel mehr im Zentrum seines Schaffens stand, als irgend etwas anderes. Aber der Satz gilt auch im weiteren Umfang. Weniger die Dinge auf seinen Bildern, was sie auch sein mögen,

¹⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1034 u. 1035, nicht zu verwechseln mit dem großen Gemälde S. Sébastien secouru par les saintes femmes (L'œuvre de Corot Nr. 1063), das sich in der Sammlung Walters in Baltimore befindet.

bezaubern, als der Ton, der sie umgibt, das eigentümlich Sphärenhafte der Handlung. Die Gewinnung des Tons ist das A und Ω seiner Geschichte. Er brachte sie auf seiner dritten italienischen Reise ein entscheidendes Stück voran. 1843 war er wieder in Rom. Was er damals als Landschaftler gewann, werden wir später untersuchen. Man geht kaum fehl, die Landschaft als intermittierendes Element in Corot aufzufassen, das zu gewissen Zeitperioden in den Vordergrund rückt, aber auch dann durchaus nicht den Maler vollkommen absorbiert. Wir kommen seinem eigentlichen, viel umfassenden Wesen näher, wenn wir zunächst alle anderen Seiten deutlich zu machen versuchen und zumal die Ausbildung des Figürlichen im Auge behalten, die den Fortschritt des Malers gleichsam personifiziert.

In Rom studierte er die Frau nicht mehr, wie 15 Jahre vorher, als Selbstzweck, sondern als Stilelement des künftigen Bildes. Ingres, der bis 1841 die französische Akademie in Rom geleitet hatte, übte damals auch auf Corot einen sozusagen lokalisierten, aber nicht unwesentlichen Einfluß aus. Im Salon des Jahres 1843 stellte Corot eine liegende Odaliske aus, der das berühmte Louvrebild Ingres' als ideales Vorbild gedient hatte.

Das Bild, heute in der Sammlung Hazard, umfaßt nicht ein Drittel der Ingresschen Odaliske. Es ist auch ärmer an Pracht, ohne die aufs äußerste abgewogene Reinheit der Arabeske. Dafür wirkt es fleischiger, menschlicher, tatsächlicher und zeigt schon den Weg, auf dem es Corot gelingen sollte, den großen Klassizisten zu übertreffen. Ingres' glänzende Gestalt vereinigt alle Pracht der Modellierung und des Umrisses. Aber sie atmet nicht. Irgendwo meldet sich in der Seele selbst des begeistertsten Betrachters die Wahrnehmung, daß diesem Reichtum etwas mangle, etwas, das nichts mit den Details, mit der Linie oder der Model-

lierung zu tun hat, das der Art dieser ganzen Kunst fehlt und ihr fehlen muß. Es ist der alte Unterschied zwischen der Arabeske eines Quattrocentisten und der Malerei eines Rembrandt. So geschmeidig dient bei Ingres die Linie dem räumlichen Reiz, daß man vergißt, eine höchst berechnete, schematische Wirkung vor sich zu haben. Nur wenn man einen Künstler von der anderen Seite daneben hält, merkt man, wodurch der natürliche Instinkt des Malers diese Gestaltung übertrifft. Corot — wie später Renoir — wollte das Maximum einer Komposition behalten, aber nicht auf den Lebensnerv des Malers, die Wirkung durch die Teilung der Malfläche, verzichten. Die Gestalten Ingres' sind schöner als alle Corots, aber sie sind ewig für sich allein, ohne Licht und Luft, glänzende Gegenstände. Darauf kam es Corot an, diese schönen Toten zu beleben. Das erwähnte Bild ist nicht die erste seiner Odaliskien. Gallimard besitzt ein Bildchen desselben Umfanges mit einer „Nympe de la Seine“¹⁾, das 1837 datiert ist und den Anfang dieser glänzenden Serie darstellt. Schon hier merkt man eine Wirkung ins Weite, in die Luft, die aller echten Malerei Geheimnis ist. Ingres suchte alles in dem einen Körper zu konzentrieren und umgab ihn mit anderen schönen Formen. Corot suchte die Vermittelung der Materie mit dem Raume, nicht nur die Linienvermittelung, sondern machte aus dem Ganzen eine fortlebende Atmosphäre. Bis in die siebziger Jahre reicht die aufsteigende Entwicklung seiner Odaliskien; keine Ausbildung des Typs, sondern der Malerei. Ungefähr gleichzeitig mit der liegenden Figur der Sammlung Hazard²⁾ mag das winzige Bild mit der liegenden Nympe bei Katargy³⁾ entstanden sein, eine ganz schlanke,

1) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 379.

2) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 458, aus 1843.

3) L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 540.

sich kaum über den Boden erhebende Linie. In den fünfziger Jahren wächst der Körper zu breiteren, mächtigeren Formen. Man kann das Wortspiel wörtlich nehmen. Die nackten Figuren dieser Zeit haben immer noch etwas von der Linkischkeit im Wachstum begriffener Mädchen; so die kleine Odaliske im Musée Rath in Genf,¹⁾ oder die hier abgebildete Nymphe mit dem Amor.²⁾ Und man glaubt wahrzunehmen, wie das Wachstum vorwärts schreitet, immer größere Reize entfaltend. Die Formen runden sich, die Glieder lernen die Bewegung, das Fleisch scheint sich elastisch zu dehnen, und schließlich tritt die vollendete Schönheit unter die Menge. Es war 1859, als die „Toilette“ im Salon erschien.³⁾ Fast könnte man meinen, Corot sei sich der Zukunft bewußt gewesen, als er zu Beginn der reifsten Schöpfungen, die er der Frau widmet, mit zarter Frühlingsstimmung ein junges Weib umgab, das zum Feste geschmückt wird. Die Toilette geht im Freien vor sich, zwischen Birken, am Rande eines winzigen Weihers. Vorsichtig legt die Dienerin der nackten Schönheit den Putz ins Haar, und diese hilft mit zum Kopf gehobenen Händen und träumt dabei, man denkt an Chassériau's sinnende Gestalten. Die Pose ist göttlich. Die Dienerin steht so nahe wie möglich und läßt nur die Rückenlinie der vor ihr Sitzenden vor der freien Luft. Der ganze Reichtum des vorderen Profils wird durch das Kleid der Dienerin zusammengehalten, deren einfacher Umriß die Gruppe nach der anderen Seite abschließt, so daß das Äußere der Gruppe vor der freien Luft eine geschlossene ganz ruhige Linie bildet, während sich im Inneren die Bewegung zur größten Wirkung entfaltet und die sehr weit vorspringende Stellung der

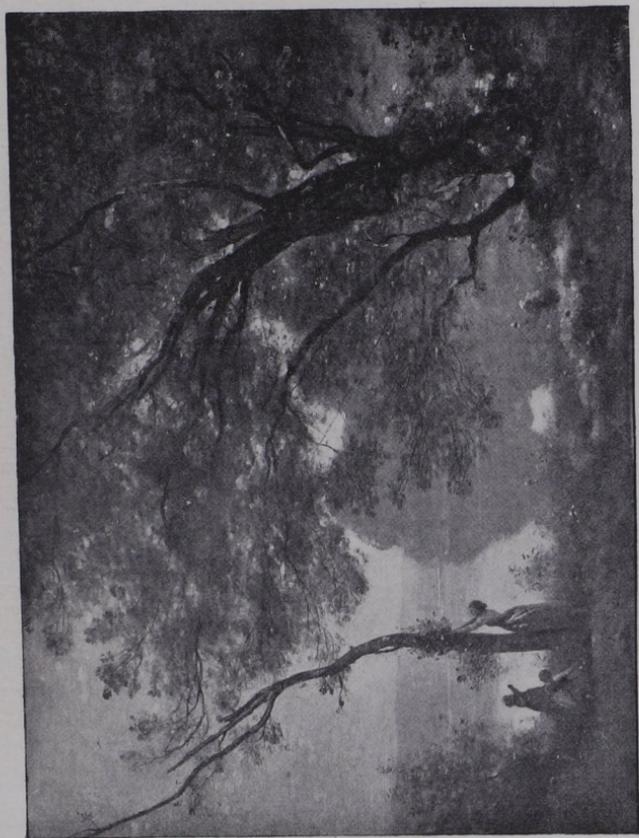
¹⁾ L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1046.

²⁾ L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1031. Abb. S. 19.

³⁾ L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton Nr. 1108. S. 33 abgebildet, leider nach einer mässigen Vorlage.

Kniee erlaubt. Dadurch entsteht im Beschauer das Bewußtsein der Geschütztheit des Nackten, die Vermischung von lechzender Freude an der Form mit dem Genuß an der Intimität. Das schöne Verhältnis der Gruppe zur Höhe, das glückliche Format und vor allem die echt Corotsche Malerei tragen das ihrige dazu bei. Die Farbe begnügt sich mit dem Akzent des Pinsels und den Differenzen der Modellierung. Den einzigen starken Ton bringt das Gelb in dem Kleid der Dienerin, die überhaupt stofflicher, vehementer gemalt ist, um die leise sprühende Fläche des nackten Fleisches im Gleichgewicht zu halten. Das Sprühen teilt sich dem ganzen Bilde mit, es scheint in der Atmosphäre zu liegen, die Gruppe und Landschaft mit warmem Leben füllt. An einem der schlanken Bäume des Hintergrundes lehnt eine Gefährtin, um achtzugeben, daß niemand stört, oder um den Geliebten zu melden, der die Braut umfassen soll.

Es ist schwierig, aus der Analyse Corots einen Begriff auszuscheiden, mit dem so viel Unfug getrieben wurde, daß man ihn ungern verwendet. Man riskiert falsche Vorstellungen wachzurufen, wenn man Corot keusch nennt; denn einmal deckt sich das, was keusch an ihm berührt, nicht mit dem gewohnten Abstinenzlerbegriff, und dann gerät man in die Gefahr, mit den Moralästhetikern zu kollidieren, die aus ihrer Auffassung von dieser Tugend ein Kriterium der Kunst gemacht und die Menschheit damit lange genug gelangweilt haben. Die Keuschheit, die aus Gehorsam vor Mama und Papa und der Tante Sitte entspringt, kommt hier so wenig in Frage wie das Gegenteil. Weder die Negierung noch die Betonung des Geschlechtlichen findet sich bei Corot, sondern jene höhere Tugend, die von dem Sinnlichen zuerst das Schöne verlangt, bevor sie untersucht, ob es moralisch ist: die Reinheit des wohlgestalteten Geborenen.



COROT. — *Paysage.*
N^o 10141 de la collection du Musée du Louvre.

Sie fällt nicht, weil sie nie in die Lage kommt, zu straucheln, weil sie die Welt von lichterem Höhen sieht als der Begierde, die nach Stillung dürstet. Das erquickt in Corot. Er vermeidet nicht den süßen Reiz des Liebeslebens, aber gibt davon nur die Glückstimmung, ein Paradies, dem die Reue fern bleibt, weil alles Glück im Tanz genossen wird, im holden Reim gemäßiger Bewegung. Das gilt von seiner Komposition, von seiner glücklichen Neigung, die Sehnsucht in Reigen zu kleiden. Diese frohsinnige Keuschheit kommt aber auch ganz instinktiv in seiner Art, das Einzelne zu gestalten, zum Vorschein, in seinem Strich, seiner Handschrift. Sie macht das lockere Gewebe der Malerei, die Zurückhaltung in der Materie, das unbewußt Zögernde in der Entschleierung des Reizes, das unendlich Verwobene, Unausgesprochene, das uns, ohne daß wir es merken, in die Jugend versetzt, als man ohne Grund lachte und weinte und die Welt wie ein duftiges Netz voll Perlen und Edelsteine vor sich sah.

Corots Keuschheit ruht in dem Märchenhaften, mit dem er die Liebe umgab. Er idealisierte sie auf glaubhafte Weise, indem er das Symbol in die Atmosphäre legte. Neben der „Toilette“ hing im selben Salon von 1859 eine der gewohnten Idyllen: „Cache Cache“, in der dieselbe Atmosphäre zum Träger reizender Spiele wurde.¹⁾ Umgeben von diesem duftigen Zauber, erblühten Corots Frauen in den sechziger Jahren zu strahlender Schönheit. 1865, im selben Jahre als ein anderer Kunstheros der Zeit sein Ideal verdichtete, als Manets Olympia erschien, zeigte Corot die Nympe auf dem Tigerfell²⁾ und die Nympe Couchée au bord de la mer,³⁾ die letzte Konsequenz der fast

¹⁾ L'œuvre de Corot, Robaut-Moreau-Nélaton, Nr. 1110, im Museum von Lille.

²⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1377.

³⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1376.

dreißig Jahre vorher zum erstenmal geschaffenen Figur. Unter diesen vielen Odaliskensbildern ragt eins hervor aus etwas früherer Zeit, das im ganzen Werke Corots wohl am meisten überrascht und allein genügt, ihn unsterblich zu machen. Es ist die Bacchantin mit dem Panther.¹⁾ Panther-Idyll wäre der richtige Name, denn diesmal hat die ruhende Frauengestalt in einem Panther den Gespielen gefunden. Man denke nicht an die Vierfüßler Decamps', nicht an Delacroix' blutdürstige Bestie, nicht an die schleichenden Katzen, die Barye in die seltenen Farben seiner Pastelle bannte. Corot läßt ein nacktes Kind auf seinem Panther reiten.²⁾ Ich glaube nicht, daß er ihn nach der Natur malte, obwohl das Fell wunderbar wirkt. Eher fand er ihn in jener schöneren Welt, wo auch Tizian ihn sah, paarweise vor dem Triumphwagen des Bacchus, als der siegreiche Gott zu Ariadne entflammte; da wo Poussin ihn wiederfand, in demselben dionysischen Kreise, aus dem einst schwärmende Griechen ihn in leuchtende Reliefs entführt hatten. Die Gruppe nimmt den Vordergrund einer traumhaft angedeuteten Landschaft ein und füllt fast das ganze lange Format. Panther und Nymphe sind fast in einer Ebene, beide ganz im Profil, so daß das Gegenspiel der langgestreckten nackten Frauenglieder und des schweren Tieres ganz ausklingt. Die ausgestreckte Hand der Nymphe hält in den Fingerspitzen dem Panther einen toten Vogel als Lockspeise hin. Die Kurve dieses Armes, gleichsam aufgefangen von dem kleinen runden Reiter, scheint dem Schönen die geheimsten Reize zu entlocken.

¹⁾ L'œuvre de Corot Nr. 1276, abgebildet in „Kunst u. Künstler“ (B. Cassirer III, 3). Aus derselben Zeit (1855—60) die herrliche Bacchante au Tambourin (L'œuvre de Corot Nr. 1377).

²⁾ Dasselbe Kind auf dem Panther findet sich in einer merkwürdigen Waldidylle der Sammlung Brun, wo tanzende Nymphen mit dem Reiter spielen. Dieses Bild fehlt im Oeuvre de Corot.

Damals war es mit der Alleinherrschaft Ingres' aus 1864 bekam Corot bei der Wahl zum Juror des Salons fast die doppelte Anzahl Stimmen. Und doch siegte etwas von Ingres in diesem fernstehenden Zeitgenossen des grollenden Löwen. Ein Stück der göttlichen Form, der Ingres sein Leben geweiht hatte, zu kostbar, um der stürmischen Zukunft zum Opfer zu fallen, wurde von Corot mit zauberischen Gewändern eingehüllt und auf unantastbare Höhen getragen.

Man begreift, daß Manet dem Meister fernblieb. Der Stürmer gegen die Modellierung, das notwendigste Mittel der Alten, konnte ihm nicht verständlich werden; und daß Courbet ihm näher kam, lag in dem anderen Standpunkt, den dieser in derselben Frage einnahm, und in der Meisterschaft, mit der er darauf beharrte. Sonst gab es nichts, das den Figurenmaler Corot mit den anderen verband — wenn nicht, daß er eben nicht bloß Figurenmaler war. Er hatte andere Pairs vor Augen, träumte noch, als die anderen dekretierten, dichtete noch, als Courbet behauptete, Poesie sei eine Gemeinheit. Nicht Hals und Goya, die vor seinen Blicken in Frankreich einzogen, störten seine Idylle. Was diese der Jugend gaben, fand er immer wieder im Lande seiner Träume, wo Giorgione und Correggio gelebt hatten. Poussin dehnte seine Form, aber blieb ihm verhältnismäßig fremd. Seiner Schüchternheit verschloß sich die Pracht der Bacchanalien. Giorgione dagegen liebte er so, wie Poussin Tizian verehrte. Er suchte dem nackten Körper in der Landschaft die Wärme des „Concert champêtre“ zu geben. Ohne dieselben Farben, die seiner Palette nicht lagen, ohne die Pracht, an die er nicht heranreicht, aber mit derselben unendlich menschlichen die Form durchdringenden Empfindung, die Giorgione über die prunkenderen Nachfolger stellt. Diese Empfindung kommt bei Corot

aus einem viel weniger ernsten Temperament. Mit ihrer Aufrichtigkeit vertrug sich das Lächeln, ja die Ausgelassenheit, und diese frohe Laune fand in Correggio einen idealen Gefährten. Nächst Prud'hon, den man den französischen Correggio nennt, ist niemand — auch nicht Diaz, der es zuweilen darauf anlegte — dem Maler der Leda näher gekommen, als Corot. Er betrachtete ihn von einer ganz anderen Seite als Prud'hon und Diaz. Prud'hon kannte kein schöneres Ziel als sich mit dem geliebten Meister zu identifizieren, wobei ihm die Aufgabe, eins der verstümmelten Gemälde zu ergänzen, entgegenkam. Er adoptierte dasselbe Format, vergrößerte den individuellen Schwung der Antiope, summierte in schönen Einzelfiguren die Anregung. Man weiß, wieviel von Eigenem dazu kam. Diaz wiederum rückte mit seiner Schwärmerei für die Italiener den Vorbildern zuweilen so nahe auf den Leib, daß seine kostbaren Idyllen mit einer fremden Empfindungswelt kollidieren. Corot dagegen träumte vor Correggio wie vor der Natur. Er betrachtete aus viel größerer Entfernung, wo der präzise Umriß der Körper sich verlor und behielt nur etwas von der Gemeinsamkeit vieler Gesten. Man glaubt in manchen seiner Nymphentänze die Berliner Ledagruppe unendlich vervielfacht und um ebensoviel verkleinert wiederzufinden. Szene, Atmosphäre, die ganze Mache des Bildes, ist noch weiter von Correggio entfernt, als Delacroix von Rubens. Aber durch alle Verschiedenheit klingt die Stammverwandtschaft hindurch und weckt in uns dieselbe wohltuende Empfindung, wie wenn wir in unserm Spiegelbild die Spuren verehrter Ahnen finden.

Corot verklärte Correggio, er goß einen weiteren, luftigeren Raum um das Sensuelle der Leda, erinnerte sich an noch süßere Märchen, ging, ohne den Meister

aus den Augen zu verlieren, in fernere, erhabeneren Zeiten zurück, als die Vorbilder noch leibhaftig auf Erden wandelten und Virgil die Oden diktierten. Das Keusche, das hier gemeint wurde, ist der antike Geist, der ihn von Correggio trennt. Ob es wahr ist, daß er, wie manche Biographen berichten, auf seine alten Tage noch griechisch lernte, um Theokrit in der Ursprache zu lesen, bleibt dahingestellt. Sicher ist, daß er zu den Griechen in intimere Beziehungen gelangte, als seinen Zeitgenossen gegönnt war. Und gerade dadurch erscheint uns seine Rolle unendlich wertvoll. Wir sahen früher, wie der Klassizismus des Kreises um Joseph Vernet von David zu dem Pseudo-Römischen verzerrt wurde. Prud'hon erhob sich dagegen mit sanfter Gewalt. Weniger seine großen Gemälde als seine köstlichen Zeichnungen in Chantilly, im Louvre usw. zeigen den Reflex einer freieren Kunst, eines erhabeneren Schattens, deuten auf den Geist, der sich nicht mit dem massiven Körper der römischen Antike verband, auf Hellas. Corot wagte in diesem Geiste zu malen und verbannte noch entschiedener als Prud'hon alle Erinnerung an das alte Rom, um sich desto inniger einem idealen Hellas zu erschließen. Er ersah dieses Vorbild nicht aus den Skulpturen der Alten. David hätte ihn noch weniger für seinesgleichen anerkannt, als Prud'hon. Corot erträumte sein Vorbild. Er malte Landschaften — das Genre, das die Schule Davids für unzulässig und gemein erklärte — nahm sie aus der Umgegend von Paris und malte sie in griechischem Geiste. Er ließ statt der Ruinen Hubert Roberts kleine nackte Mädchen darin spielen, die uns heute schon klassisch erscheinen. Vor fünfzig Jahren hätte man den Vergleich frevelhaft genannt. Er tat, was in ihrer Art den beiden größten französischen Klassikern der Vergangenheit, Poussin und Claude, auf gleich natürliche Weise gelang.

In seiner Salonbesprechung des Jahres 1857 schrieb About, daß Corot Dinge in der Natur gesehen, die den beiden großen Meistern des XVII. Jahrhunderts entgangen wären.¹⁾ Unrecht wäre, wollte man deshalb den Spätgeborenen über seine Vorgänger stellen. Poussin und Claude waren für ihre Zeit genau das, was Corot für die seine wurde, und dieser hätte, was er war, nicht werden können, hätten nicht die beiden vorher den Pfad, auf dem er wandeln sollte, mit unsterblichen Rosen bekränzt. Schon diese beiden durchdrangen die Dinge der Alten mit neuem Geist, übergaben dem Lichte des Bildes die Geste, die vorher der scharf gezirkelte Umriß gespielt hatte, vollendeten des großen Veronese und Tintoretto's Erfindung. Das XVIII. Jahrhundert besann sich langsam auf diese Tradition. Corot besann sich nicht nur, sondern wirkte weiter, ging ein so bedeutendes Stück auf der alten Bahn weiter, daß man fast die vorher vorhandene Bahn übersieht. Man kann ihn natürlicher nennen als seine Vorgänger, ohne damit einen Vorwurf gegen Poussin und Claude auszusprechen; natürlicher, weil die ganze Welt so geworden ist. Nicht weniger Poet, nicht weniger klassisch; und das ist heute ein seltener Ruhmestitel. Daß sich in die schmetternden Fanfaren der neuen Kunst diese zarten Lieder mischten, hat vielen Herzen wohlgetan.

¹⁾ Nos artistes au Salon de 1857.



LES BAIGNEMES DE BELLINZONA, gegen 1855. 0,80 × 1,00. Sammlung Eugène Cuvelier, Paris.