



LA NYMPHE RAPPELANT L'AMOUR, 1850—55. 0,27 × 0,47.
Photo Durand Ruel, Paris.

DIE LEHRE

ALS fast Dreißigjähriger ging Corot 1825 nach Rom, um ernstlich zu arbeiten. Rom mag ihn ursprünglich angezogen haben wie alle Zeitgenossen Ingres' als das große Kompendium des Schönen, aus dem die Väter Stärke und Form ihres Enthusiasmus gewonnen hatten. Er ging als Bertin-Schüler hin und hätte normalerweise wie dieser an der melkenden Kuh ziehen müssen, um einer von vielen zu werden. Dagegen tat er dort so, als gehöre Rom zu den Vororten von Paris, wo man nicht schlechter nach der Natur arbeiten könne, als jenseits der Fortifikationen an der Seine. Die alten Meister des Marmors und der Malerei schienen nicht zu existieren. Die Natur kopierte er, in seiner Art, so getreu er es vermochte. So überzeugter Realist ist Corot kaum je wieder gewesen. Nachher wurde er es mit der Subjektivität, die schließlich auch den Traum für Natur nahm. In Rom dagegen war er es so wirklich, als er es über-

haupt sein konnte. Seine ersten Bilder sind verhältnismäßig nüchtern. Man fängt jetzt an, diese frühe, einst verachtete Zeit zu lieben; es ist die natürliche Reaktion auf die Überschätzung der singenden Bilder der Spätzeit. Manches der allerersten Zeit grenzt an das Topographische. Corot begann mit dem Anfang. Er studierte die Welt, bevor er sie eroberte. Es ist kein sehr merklicher Unterschied zwischen den ersten römischen und den vorher in Frankreich entstandenen Bildern. Der Stil scheint mehr in der Wahl des Sujets, im Ausschnitt, weniger in der Mache zu stecken. Aber unter diesem Schein verbirgt sich der ganze Corot. Die oft kopierte Tiber-Brücke mit der Peterskuppel in der Mitte und dem Engelturm zur Rechten, die etwas spätere Ansicht des Kolosseums, im Louvre, und ähnliche kleine Bilder kündigen schon das Raumwirkende der Meisterwerke an, die delikate Koloristik und feine Abtönung. Unzählige sind die Motive aus der Umgegend Roms und verblüffend mannigfaltig. Je mehr sich später gewisse seiner Landschaften gleichen, desto verschiedener sind sie im Anfang. Es war, als suchte er möglichst viele Formen in sich aufzunehmen, um daraus nachher eine Einheit zu bilden. Tatsächlich hat er aus mancher Landschaft der ersten römischen Zeit ein viertel Jahrhundert später die Szene zauberischer Feste geschaffen. So aus der kleinen Parklandschaft mit dem Kolosseum im Hintergrund des Jahres 1826, früher in der Galerie Doria, den berühmten Nymphen-Tanz des Salons von 1850, heute im Louvre. Auch die Zeichnungen dieser Zeit sind die korrektesten, die er je gemacht hat; zuweilen von rührendem Fleiß, um die Einzelheit genau zu erfassen. Aber schon damals spielte die Hand ihm den Streich, mehr zu wollen, als das Auge aufnahm. Aus den Felsen werden von selbst Terrassen, die Baumgruppen fließen in geschwungenen Linien zusammen, der Rhythmus bildet sich. Noch wider-

steht Corot dem dichterischen Drange, versucht mehr der Natur als sich selbst zu folgen. Die ganze römische Zeit dient ihm, die solide Anatomie des Baues zu schaffen, die ihn später beherbergen soll, und ein Teil des großen Reizes dieser Periode mag in den unterdrückten Gedichten liegen, die man unter der gewissenhaften Sachlichkeit ahnt.

Beladen mit Bildern kam er 1828 zurück, und nun beginnen seine Streifzüge durch Frankreich. Er malt die ersten Bilder von Ville d'Avray und Fontainebleau, schildert die See von Dieppe und Honfleur, die Quais seiner alten Studienstadt Rouen und sucht das Ansehen in seiner Familie durch eine Unmenge sorgfältiger Portraits zu heben, die trotz ihrer sauberen Intensität den mißtrauischen Seinigen wie Karikaturen erschienen. Die Landschaften sind immer noch Rekognoszierungen des Künstlers, glänzende Terrain-Studien. 1834 geht er zum zweitenmal nach dem Süden. Diesmal bleibt er in Ober-Italien, in Pisa, wo er das Medaillon des Campo santo skizziert, in Florenz, wo er im Boboli-Garten eine seiner Art ideal angepaßte Szenerie findet. In Venedig zeichnet er mit eingehender Genauigkeit die architektonischen Details der Piazza und bringt wieder eine Menge intimer Bilder kleinen Formats nach Hause.

1835 tritt er zum erstenmal mit einigem Aplomb hervor, er stellt im Salon die Hagar in der Wüste, sein erstes großes Bild, aus. Im Vordergrund einer Felsenlandschaft kniet die verstoßene Hagar neben dem kleinen schlafenden Ismael und hebt verzweifelt die Arme zum Himmel.

Man erkennt Corot kaum wieder. Nach den kleinen Bildern der Vorzeit, in denen er mit größter Schmiegsamkeit anscheinend nur der Natur folgte, wirkt die Hagar in der Sammlung Gallimard wie das Werk eines anderen Menschen. Der Unterschied berührt fast unbehaglich,

denn er stellt gerade das in Frage, was man vorher geschätzt hat, die harmlose Aufrichtigkeit. Die Hagar ist ein konventionelles Gemälde, der Zusammenhang mit der französisch-römischen Landschaftler-Schule springt in die Augen. Die Landschaft ist nach klassischem Rezept komponiert, die Staffage nach demselben Vorbild hineingesetzt, das Motiv mag ihm Benozzo Gozzoli im Campo santo von Pisa gegeben haben. Und über dieser leicht erkenntlichen Unselbständigkeit ist man versucht, in dem Bilde das zu übersehen, was von Corot darin ist.

Diese Enttäuschung fällt in Wirklichkeit dem Betrachter zur Last. Wer in Corot einen Revolutionär sucht, wird immer zu kurz kommen. Die Entwicklung der modernen Kunst kommt nicht von Corot her, er hat von ihr genommen und hat ihr gegeben, aber spielt nicht die entscheidende Rolle, die von seinen engeren Zeitgenossen Rousseau am deutlichsten repräsentiert. Rousseau setzte seine ganze Überzeugung und ein außerordentlich komplexes Können ein, um eine neue Landschaft zu schaffen, in der kein Atom mehr von der alten Konstruktion der Poussin und Claude, der französischen Nachfolger der Venezianer, mitspielte. Er gewann die Anregung dazu aus der den Italienern entgegengesetzten Kunst, aus Holland, und betrat so den einzigen möglichen Weg, um die Malerei geeignet zu machen, wieder zu dem Medium individueller natürlicher Anschauung zu werden. Von dieser Entscheidungstat hielt sich Corot fern. Er war in Italien, während in Barbizon die ersten Landschaften — die ersten Axtschläge zur Gründung einer neuen Ansiedelung des Natürlichen — gemacht wurden. Vergessen wir nicht, daß er schon erwachsen war, als Rousseau, Dupré und Millet geboren wurden, daß er Rousseau und Millet überlebte, etwa drei Jahre vor Courbet und Daubigny starb und daß er bis zum letzten Moment arbeitete.

Er vermochte also die ganze Entwicklung der anderen zu umfassen. Das gelang ihm, aber er wäre nicht Corot gewesen, wenn er darin aufgegangen wäre. Seine Eigenheit beruht auf der nur bedingten Auseinandersetzung mit der modernen Tendenz. Ein Teil seines Wesens stand nach anderen Dingen und war mindestens ebenso entscheidend.

Fromentin hat in einem glänzenden Kapitel die Eroberung Alt-Hollands durch die Franzosen von 1830 geschildert. Darin stellt er Corot abseits und nennt ihn „nichts weniger als holländisch“.¹⁾ Diese Bemerkung klingt im Munde des Verehrers der Holländer fast wie ein Vorwurf zugunsten Rousseaus. So richtig sie an sich ist, so falsch wäre diese kritische Folgerung. Ganz abgesehen von den persönlichen Resultaten, könnte man mit Recht einwenden, daß wenn es von größter Wichtigkeit war, die Holländer zu erobern, die Erhaltung der französischen Tradition kein geringeres Interesse beansprucht; daß sich in die erste Arbeit viele große Künstler teilten, während die andere Aufgabe im wesentlichen nur einem einzigen zufiel.

Corot ist der letzte Nachkomme Claudes, und so gut kein Erfolg irgend einer Zeit uns um die göttliche Poesie dieses großen Sängers bringen kann, so wenig vermag die Einsicht, daß Corot nur zögernd dem Zug der Zeit folgte, das Entzücken an seiner Dichtung zu schmälern, die ebenso echt und rein seiner Empfindung entquoll wie die rauhere Art den Freunden in Barbizon. Er stützt sich ursprünglich nur auf französische Vorgänger, und wenn die Schule Rousseaus den Wert Ruysdaels wiederbelebte, Corot verdanken wir die Erinnerung an einen Kreis, der leichter als Ruysdael der Vergessenheit anheimfallen konnte und von Corots Enthusiasmus uns näher gerückt worden ist.

¹⁾ Les Maitres d'autrefois (Plon-Nourrit, Paris 1902), S. 276.

Wenn die Kunstbetrachtung einst nicht mehr auf das rein Persönliche gerichtet sein wird, auf das Selbstverständliche, über das man nur zu leicht das Wesentliche vergißt; wenn man weniger ängstlich mit sich und den Medien seiner Erbauung und dafür genußüchtiger und aufrichtiger zu Werke gehen wird, erleben die Museen vielleicht eine gründliche Reorganisation. Eine neue Gruppierung, nicht mehr nach Ländern oder Jahrhunderten oder ähnlichen, willkürlichen Begriffen, sondern nach Werken, nach den Tendenzen der Werke. Der Beschauer wird dann nicht mehr genötigt sein, wie ein Trapezkünstler im Zirkus Akrobatenstücke im Reiche der Empfindungen aufzuführen, weil jedes Bild mit dem benachbarten kontrastiert und neue Einstellungen verlangt, sondern zu der Freude über das Kunstwerk wird Behagen hinzutreten. Man denke sich die Künstler nach Familien geordnet; nicht nur die Werke des einen zusammen, sondern ihn ergänzt mit allen Vorgängern und Nachfolgern, die eine ähnliche Konstellation ihrer Sinne mitbrachten. Nicht nur die Wissenschaft würde dabei gewinnen, auch der Laie. Dem Durchschnittsmenschen, der ahnungslos vor einen Unbekannten tritt und sich des Bädikers bedient, um seine Empfindung zu konstatieren, würde mancher Meister, den ihm keine Kunstgeschichte klarzumachen vermag, vertraut, weil das, was ihm heute fremd und unbegreiflich erscheint — man denke an die Modernen — durch Abstufungen verständlich würde. Aus demselben Grunde gelangte der Kenner zu größern Genüssen, denn der latente Urgrund alles ästhetischen Empfindens, das Chaos von Erinnerungen an schöne Dinge, die durch das Werk gelockt werden, würde hier durch die leibhaftige Vorführung wenigstens eines Teils dieser Elemente vervielfacht werden. Niemand käme dabei zu kurz, denn das Kunstwerk, das durch solche Familientage an

Rang verlöre — und vielleicht wären das nicht wenige in neueren Museen —, erweise, daß es nicht mit legitimem Recht am Platze war. Da der einzige Weg zur ästhetischen Reife im fortwährenden Vergleich der Werke liegt, da hier gleichzeitig Wissen und Genießen das Maximum einlösen, nimmt es wunder, daß solche natürliche Erleichterung der Erkenntnis nicht längst einmal versucht wurde und man sich immer noch im besten Falle an die „Schulen“ hält, die von dieser Gemeinsamkeit gewöhnlich nur grobe Umrisse zeigen.

In unserem wie in jedem Falle würden auf solche Art eine Menge heute mit Unrecht unterschätzter Meister zur relativen Geltung kommen. Im Kreise der Vorgänger Corots dürften z. B. die beiden Lieblinge der Zeit Louis' XVI., Joseph Vernet und Hubert Robert, nicht fehlen. Vernet wurde von Diderot, der ihn über Claude Lorrain zu stellen wagte,¹⁾ überschätzt, von den Nachfolgern aber zu schnell zu den andern Resten der Vergangenheit geworfen. Corot schwärmte nicht für die großen Lieblingsbilder Diderots, sondern hielt sich, wie seine Kopie nach Vernet bei Cheramy beweist, an die intimeren Landschaften des Ruinenmalers und gewann daraus manche Anregung für das, was Diderot „élever des vapeurs sur la toile“ nannte, die Kunst, die schon in den ersten Rombildern deutlich ist. An Hubert Robert liebte er sicher weniger die ewigen Architektur-Arrangements, um die sich einst die Pariser Gesellschaft riß, als die kleinen, aufrichtigeren Bilder, wie z. B. die Wasserträgerin²⁾ im Louvre, von zartem Ton um die lebendige Arabeske. Zu Vernet und Hubert Robert tritt vor allem L. G. Moreau, einer der feinsten Landschaftler derselben Zeit, dessen Meudon-

¹⁾ Diderots Salon von 1765 (in den Oeuvres Complètes, Paris, Garnier 1876, Band X, S. 315).

²⁾ Louvre Nr. 811.

Bilder die Frische der besten Zeit Corots voraussagen.¹⁾ Dann Simon Lantara, der erste Landschaftler von Fontainebleau, der schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts in dem berühmten Walde malte. In dem Kreise des merkwürdigen Vagabunden finden wir außer Hue und Huet einen deutschen Landsmann, Ferdinand Kobell,²⁾ mit reizenden Zeichnungen im Stile dieser Zeit.

Joseph Vernet und Hubert Robert standen in der ersten Reihe der Bewegung, die die Rückkehr zur Antike, die Reaktion auf Watteau vollbrachte. Sie waren für diese zweischneidige Errungenschaft wesentlicher als David, der nach ihnen kam und der Reaktion ein Gesicht gab, das viele edle Tendenzen dieses Rückgriffs mit einer bewegungslosen Maske zudeckte. Gabilot hat dieses Verhältnis in einer sorgfältigen Arbeit klargestellt.³⁾ David bediente sich der Antike als eines Abzeichens für den Revolutionär im Gegensatz zu der Kunst der gestürzten Tyrannen. Tatsächlich aber war die eigentliche Wiedereroberung der Antike das Werk desselben königlichen Geistes, der das Dix-huitième geschaffen hatte. Wie in der Architektur das Louis Seize dem Empire vorhergeht, so hatte die Malerei unter Ludwig XVI. in sehr viel graziöserer Form vorausgesagt, was die Maler der Revolution mit unzarten Händen ausbeuteten. Dieser ganze Klassizismus sah in der Antike zumal die römische, deren kompaktere Reste dem baulustigen 18. Jahrhundert bedeutender als die griechischen erschienen, weiler mit jenen mehr anfangen konnte.

¹⁾ Von den Bildern im Louvre Nr. 650 und 651 namentlich das erstere. Im Saal Daru, wo diese Bilder und die Roberts hängen, findet man noch manche andere, die dazu gehören. Moreau lebte von 1740 bis 1806.

²⁾ Figurierte in den „Expositions de la Jeunesse“ der Place Dauphine, über die sich in der „Gazette der Beaux-Arts“ vom Juni d. J. ein Aufsatz von Dorbec findet. Hier auch einige Abbildungen nach den von Fr. Hégi gravierten Landschaften Kobells.

³⁾ Hubert Robert et son temps par C. Gabilot (Paris, Librairie de l'Art, 1895), namentlich das erste Kapitel.

Die Eroberung ging nicht von Malern, sondern von Bau-
meistern aus, und die große Bedeutung, die in allen Bildern
der Zeit die Ruine darstellt, die Wichtigkeit, die selbst
Diderot diesem Detail in den Bildern seiner Zeitgenossen
zusprach, zeigt noch die Abhängigkeit der Maler von den
Architekten. Die Künstler waren sich des römischen
Charakters der übernommenen Antike durchaus bewußt.
Noch 1774 erkannte im „*Mercure de France*“ Peyre, einer der
Architekten des Pariser Odéon-Theaters, die Abhängigkeit
der Römer von den Griechen und Ägyptern, meinte aber,
die Römer hätten ihre Vorgänger so weit übertroffen,
daß man sich mit Recht nunmehr nur an ihre Reste
halten müsse. Gabillot nennt die Männer der Revo-
lution „so wenig griechisch wie möglich. Sie sind vor
allem Römer. Sie hätten in Athen und Sparta eben-
sogut wie in Rom Vorbilder des Heroismus finden können.
Ihre Erziehung trieb sie, Römer zu bleiben.“

Nichts von dieser römischen Antike findet sich in
Corot. Er scheidet die Vergrößerung Davids völlig aus
und hält sich, soweit hier überhaupt von Anlehnung
die Rede sein kann, an die zarteren Anreger aus dem
18. Jahrhundert. Und von diesem Kreise findet man
leicht den Weg noch weiter in die Vergangenheit zu-
rück. Unter den Landschaftern des 17. Jahrhunderts
haben mehrere die eigentümliche Szenerie Corots vor-
bereitet; am deutlichsten Franz Millet. Wieder wirkt
hier die Entwicklungsgeschichte als Kontrolle. Was Di-
derot von Millet nicht wollte und „*au pont Notre*
Dame“ verwünschte, nützt uns auch heute nichts. Da-
neben aber gibt es einen Millet, der nicht zur *Opéra*
Comique gehört, sondern ein echter Maler war, z. B.
als er die große Landschaft malte, die heute in der
Münchener Pinakothek hängt, in der die weichliche At-
mosphäre Dughets durch die Frische eines nordischen
Temperamentes ersetzt ist und, ganz wie bei Corot, die

klassische Form nur gedient hat, um eine neue, natürliche Vegetation zu tragen.¹⁾ Oder Moucheron — um einen von vielen zu nennen —, dem zuweilen eine Beleuchtung gelang, die uns zwei Jahrhunderte später, als unsere Zeitgenossen darauf kamen, wie eine Entdeckung erschien. Man denke an die kleine Flußlandschaft in Stockholm²⁾ und ähnliche Bilder.

Millet und Moucheron sind französische Namen; aber der eine kam in Antwerpen zur Welt und wird, obwohl er vom Jünglingsalter an bis zu seinem frühen Tode in Paris lebte und seine wesentliche Erziehung Frankreich verdankt, zu den flämischen Meistern gerechnet; der andere, Frederik de Moucheron, stammte aus Emden und ließ sich von Adrian van de Velde und von Lingelbach die Figuren in seine Landschaften malen. Alle beide schöpften aus der holländischen Malerei den Mut, sich menschlich mit dem Klassizismus auseinanderzusetzen. Halten wir die Beziehung Corots zu diesen und vielen anderen ähnlichen Meistern fest, so sehen wir, daß Fromentins Behauptung, daß Corot nichts mit den Holländern zu tun hatte, nur in sehr bedingter Weise gilt. Er hätte sogar in Holländern reinsten Wassers, vor allen in Wynants deutliche Vorbilder gewisser und recht wesentlicher Seiten Corots finden können.³⁾ Davon abgesehen konnte er höchstens die Beteiligung Corots an dem Kanal, den Rousseau nach dem Gelobten Lande baute, beschränken. Er sah nicht, daß Corot sich einer eigenen Kommunikation bediente, indem er die um zwei Jahrhunderte ältere Verbindung fortsetzte, und gleichzeitig das Hausgesetz der ganzen französischen Kunst erfüllte, die Ver-

¹⁾ Pinakothek Nr. 944.

²⁾ Museum von Stockholm Nr. 1084.

³⁾ Die ganze spätere Zeit von Wynants zeigt viele verblüffende Parallelen. Vgl. außer vielen anderen die beiden schönen Landschaften in der Münchener Pinakothek Nr. 577 und 579.

einigung des nordischen und südlichen Elementes, zu der alle seine ruhmreichen Vorgänger das ihre beigetragen hatten.

Daß Corot auf seine Art schließlich doch auch in die Nähe Barbizons gelangte, werden wir später finden. Es ist nicht das wesentlichste Stück seiner Entwicklung. Viel wichtiger war sein unbewußtes Eintreten für die Alten. Es gelang ihm, seine virgilische Poesie mit der Überzeugung eines durchaus natürlichen Instinktes auszustatten, die leise Erinnerung an die Form, die Poussin und Claude unüberwindlich gemacht hatten, mit der Sachlichkeit eines Autodidakten des 19. Jahrhunderts zu verbinden. Daß er bis zu diesem Ziele viele Klippen zu umschiffen hatte, liegt auf der Hand. Die „Hagar“ zeigt eine von ihnen. Das Bild, das allen Kritikern der alten Schule, Lenormant z. B., die über die „stillosen“ kleinen Bilder Corots schimpften, ein Quell der Freude war, entsprang der naiven Vorstellung, daß man ein ordentliches Salongemälde unmöglich anders als im „großen“ Stil malen könne, daß dafür die Einfachheit der Naturbildchen nicht ausreiche, daß man ein Maitre wie die anderen sein müsse. Aber wenn die Konstruktion der „Hagar“ den Kompromiß nicht verbirgt, über das klassizistische Gerippe dehnt sich eine Malerei wie sie Michallon und Bertin nicht gehnt hatten. Schon ist die Tonkunst mächtig am Werk, um die romantischen Felsen einzuhüllen und die konventionelle Leere des Hintergrundes zu beleben, und man entdeckt, daß Corot hier bereits die Fäden einer glänzenden und durchaus harmonischen Entwicklung in der Hand hält.

Insofern unterscheidet er sich von der Anfangsperiode seines Genossen Millet. Der Unterschied läßt genau sehen, wie hoch die Tradition, auf die Corot zurückgriff, über Millets Vorbildern der vierziger Jahre steht.

Dieser hatte das Unglück, bei Delaroche einzutreten und die Überlieferung aus den Händen dieses Banalen zu empfangen. Delaroche hatte dem Salonbild die Allüre gegeben, die es noch heute alle Jahre dem Publikum darzubieten wagt. Der Stil der großen Landschaftskompositionen des 18. Jahrhunderts war öde und leer, aber er ließ sich, wie Corot zeigte, beleben. Delaroche blieb ewig eine totgeborne Sache, kein Stil, sondern eine verdeckte Übereinkunft, den schlechten Instinkten der Masse zu schmeicheln. Millet sah sich im gleichen Rahmen, auch wenn er noch größere Malerfertigkeiten hineingelegt hätte, immer auf unkünstlerische Wirkungen angewiesen, und seine ersten Versuche, um der Welt zu gefallen — Versuche, die die bittere Not so wenig wählerisch wie möglich machte — sind unqualifizierbar. Nach diesem falschen Start wirkte der „Vanneur“ des Jahres 1848 wie eine Explosion. Da erst gab Millet sein erstes Bild, das mit seiner Vergangenheit nur die geringsten Beziehungen hatte. Vielleicht brauchte er diese Katastrophe, vielleicht hätte sich sein Enthusiasmus nicht so frei entfalten können, wenn er nicht vorher durch die schlimmen Anfänge niedergehalten worden wäre. Seine ganze Kunst, ja die seines ganzen Kreises bis zu van Gogh, hat den explosiven Charakter, mit dem der Vanneur in die Welt trat. — Bei Corot ist von solchen gewaltsamen Entwicklungen nichts zu spüren. Er zeigte in der „Hagar“ seine Herkunft. Dieser ist er sein Leben lang treu geblieben, nur hat seine glänzende Laufbahn diese Anfänge mitveredelt. Sein äußerster Kompromiß war meiner Ansicht nach der St.-Jerôme mit dem possierlichen Löwen des Jahres 1837. Man braucht sich nur das Bild gleichen Titels von Millet aus dem Jahre 1846, oder dessen banale Nuditäten derselben Zeit vorzustellen, um den tiefen Unterschied zwischen den parallelen Entwicklungsstufen der beiden Künstler

zu begreifen. Corots „Flucht nach Ägypten“ aus 1839/40 und der „Moine“ derselben Zeit bei Moreau-Nélaton zeigen den Fortschritt über die „Hagar“ und den „Jerôme“ hinaus: die Unterdrückung vorlauter Details, die gesammelte Stimmung in Farbe und Zeichnung, den Ersatz der gewohnheitsmäßig respektierten Überlieferung durch die empfundene.

Wir werden auf die großen Kompositionen, die sich an diese religiösen Bilder anschließen, später zurückkommen. Zur selben Zeit, während er seiner Frömmigkeit einen würdigen Ausdruck zu geben suchte, ergab er sich einer nichts weniger als kirchlichen Kunst. Er ist fleißig des Sonntags in das Haus Gottes gegangen und hat dort sogar viele Bilder gemalt. Die Kirche aber, in der er sicher am liebsten betete und malte, die den reinsten Corot in sich aufnahm, lag draußen im Freien. Die Pfeiler waren seine geliebten Bäume, die Sonne machte die Predigt, die Vögel den Gesang und die frommen Engel wurden zu tanzenden Bajadern. Schon 1836 hatte er eine badende Diana mit ihren Gespielinnen gemalt, von denen sich eine, an einem tief über den Fluß ragenden Baume hängend, im Wasser schaukelte. Im „Silen“ des Salons von 1838 tanzten zum ersten Male die Nymphen im Walde.

Die Lehre Corots ist mit diesen Andeutungen nicht erschöpft. Die Größe des Menschen beruht auf der Fähigkeit, aus jeder Phase des Lebens eine Frucht zu gewinnen, die der in seiner Anlage begründeten Vollkommenheit eine natürliche Ergänzung zufügt. Er lernt bis zuletzt. Der große Künstler ist das verklärte Abbild menschlicher Größe. Wir sehen deutlicher in ihm, was jedem von uns zum Fortschritt verhilft. In einem von den verwirrenden Vielseiten des Daseins befreiten Exempel zeigt er vor allen Blicken den Kampf ums Ideal. Corots Lehrzeit dauert bis zur letzten Arbeit

des Greises. Sie darstellen heißt, sein ganzes Leben beschreiben, und der Leser würde verwirrt werden, wollte ich in diesem Kapitel auch nur die Tendenzen andeuten, denen Corot in den vielen Perioden seines Schaffens folgte. Wir werden sie nach und nach kennen lernen. Hier kam es nur darauf an, das Erdreich zu zeigen, aus dem der Meister entstammt. Was dazu kommt, hat er mit vielen anderen gemein. Es scheint mehr zu bedeuten als der Anfang, und doch ist es dieselbe Wurzel, die alle Zweige Corots speist.



LA TOILETTE, 1859. 1,40 × 0,80.
Sammlung Mue Desfossés, Paris.