

## Camille Corot (1796 – 1875)

Das nicht besonders ereignisreiche Leben Jean-Baptiste Camille Corots spielte sich zwischen zwei kunsthistorisch bedeutenden Ereignissen ab: 1800 veröffentlichte Valenciennes seine Theorie der klassizistischen Landschaftsmalerei und 1874 veranstalteten die französischen Impressionisten ihre erste Ausstellung. In welcher Weise Corot zwischen diesen Polen während eines Zeitraums von 50 Jahren revolutionierend und gestaltend in den Entwicklungsprozess der europäischen Malerei eingegriffen hat, möchte ich mit Hilfe der zwei hier in einem Raum einander gegenüber hängenden Gemälde zeigen: dem „Fährmann“ und dem „Mädchen mit der Rose“.



**Der Fährmann, um 1868, Öl auf Leinwand, 45 x 65,6 cm.**

Hamburger Kunsthalle – Freiherr Johann Heinrich von Schröder-Stiftung 1910

Das Bild zeigt in warmen Farben einen Fährmann, der in einer anheimelnden Landschaft seinen Fährkahn mit einem Passagier über einen schmalen Fluss stakt.

Ein Mann steht aufrecht im Boot und treibt es Boot mit einer in den Flussgrund gesteckten Stange an. Die gekrümmte Haltung des stehenden Mannes deutet die Kraft an, die er zum Staken aufbringen muss, möglicherweise gegen die Strömung des Wassers. Er ist der namensgebende Fährmann. Er zieht durch sein helles, fast weißes Oberhemd und seine rote Mütze den Blick des Betrachters auf sich. Ihm nach links entgegen neigt sich die Krone eines gewaltig erscheinenden Baumes, der in dem Uferhang ganz rechts wurzelt. Der Passagier sitzt dicht beim Fährmann vorne im Boot.

Der Fluss zwischen Boot und Baum strömt gemächlich in einer weiten Mäanderkrümmung vom Betrachter fort. Seine beiden Ufer sind durch kleinere Buchten gegliedert und aufgelockert. Im leicht gewellten Wasser des Flusses spiegelt sich ein sanft bewölkter Himmel, der nur schwer erkennen lässt, ob es sich um Morgen oder Abend handelt. Ein einsames Gebäude am linken Ufer im Mittelgrund und eine sanft gewellte Hügelkette im Hintergrund geben der Landschaft Tiefe. Rätselhaft erscheinen einige Lichter im Gehölz des rechten Uferhanges, deren Ursache sich erst nach einer genauen Recherche erschließt.

Die Palette enthält trotz des großen Himmels-Anteils kein richtiges Blau, trotz der riesigen, voll belaubten Baumkrone kein richtiges Grün. Vorherrschend sind gedecktes Braun und helle Grautöne, Corots silbriges Perlgrau. Besonderes Gewicht erhält in dieser Palette das kleine Rot der Mütze, die der Fährmann trägt.

Der Aufbau des Gemäldes wird im ersten Eindruck von mehreren Flächen bestimmt: dem hellen Himmel mit seiner Fortsetzung in der spiegelnden Wasseroberfläche und dem dunklen Baum am Uferhang, der Gegengewicht und Fortsetzung im linken Flussufer und dem Bootsrumpf findet. Diese Flächenelemente bilden in zwei Gruppierungen starke Helligkeitskontraste. Die Gruppen sind jeweils in Richtung der Bilddiagonalen angeordnet: Himmel und Fluss in Richtung der Hauptdiagonalen von links oben nach rechts unten, Baum, Uferhang und Gegenufer in Richtung der Nebendiagonalen von rechts oben nach links unten.

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass alle Flächen fein strukturiert sind: Himmel und Wasser durch Wolken und Wellen, Baum und Flussufer durch Geäst, Laubwerk, Gräser und einzelne Lichter. Diese Strukturelemente werden benutzt, um die Grenzen zwischen den Flächenteilen aufzulösen. Da das Gemälde mit so vielen außerordentlich fein gezeichneten Details gemalt ist, kann ich mir nur sehr schwer vorstellen, dass es „vor der Natur“ entstanden wäre. In der Tat handelt es sich um ein im Atelier entstandenes, nach Vorlagen gemaltes Fantasiebild. Man kann auch als Museumsbetrachter hinter dem Glas deutlich erkennen, dass die Farbe in dünnen Schichten aufgetragen, also keinesfalls pastös aufgespachtelt wurde. Sehr feine Pinselspuren lassen Rückschlüsse auf die Malweise zu: sorgfältig und mit Bedacht gearbeitet.

Um abschätzen zu können, welchen Platz dieses Gemälde im Leben des Malers einnimmt, werfen wir einen Blick auf seine Biografie. Jean-Baptiste Camille Corot wird am 16. Juli 1796 in Paris geboren. Seine Mutter, gebürtige Schweizerin, betreibt ein Modegeschäft, sein Vater ist Tuchhändler. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Rouen, wo er sein Wissen über Humanismus und die Antike erwirbt, und einer unerfreulichen Lehre als Stoffhändler widmet er sich im Einverständnis mit seinen Eltern und mit ihrer finanziellen Unterstützung ab 1822 ganz der Malerei. Er lernt bei den Spezialisten für historische Landschaftsmalerei Achille Etna Michallon und Victor Bertin, bei Letzterem im Stil Poussins und Lorrains, betreibt daneben aber in eigener Initiative Naturstudien in Fontainebleau und Ville d'Avray, wo seine Familie am Südwestrand von Paris einen Landsitz bewohnt.

Starken Einfluss auf seine Kunst haben drei Reisen nach Italien. Die erste von 1825 bis 1828 führt ihn nach Venedig, Rom und Neapel und in die Campagna. Dort entdeckt Corot das Licht des Südens, das ihn beflügelt, aber auch quält. „Diese Sonne strahlt ein Licht

aus, das mich zur Verzweiflung treibt. Ich fühle die ganze Ohnmacht meiner Palette, die Großartigkeit dieser Natur einzufangen.“ Er entdeckt dort aber auch die Kraft und die Schönheit der Natur und befreit sich und seine Malerei von den Fesseln der erlernten klassischen Landschaftsmalerei. Seine Werke wagt er aber niemandem zu zeigen oder gar sie auszustellen. In all seiner Leidenschaft für seine Kunst ist er sein Leben lang überaus bescheiden und selbst als fast Dreißigjähriger immer noch schüchtern und etwas ungelentk.



(Selbstporträt, ca. 1825)



Der Freilichtmaler „vor der Natur“ (Fotografie)

Zurück in Paris malt er im Atelier wieder so, wie er es lernte, hat aber mit seinen feierlichen, strengen, akademisch korrekten Landschaften keinen großen Erfolg. Daneben bevorzugt er in den Sommermonaten wie während seiner Italienreise die Freilichtmalerei, fährt und wandert oft in die Umgebung, auch wieder nach Ville-d'Avray, Fontainebleau und Barbizon. Hier malt er mit Daubigny zusammen und wird auch der „Schule von Barbizon“ zugerechnet, einem Kreis jüngerer Maler, die sich von der historischen Landschaftsmalerei gelöst haben. Corot muss in diesen Jahren künstlerisch ein Doppelleben geführt haben. Er spricht von seiner „geheimen“ Malerei im Gegensatz zur „offiziellen“.

1834 beginnt seine zweite Italienreise, diesmal nach Florenz, wieder Venedig, dazu Gardasee und Comer See. Auch nach der Rückkehr nach Paris bleibt der große Erfolg noch aus. Zunehmend malt er nun auch Portraits, auch Selbstporträts, und Akte.

Nach der dritten Reise 1843 wendet sich aber das Blatt. Die Kritik beginnt ihn ernst zu nehmen, nachdem die offizielle Kunstwelt ihn vorher für einen unausgebildeten Laienmaler gehalten hatte. Baudelaire lobt ihn öffentlich. 1846 erhält er das Kreuz der Ehrenlegion. Der eigentliche Durchbruch kommt aber erst 1855, als er bei der Weltausstellung mit der Bezeichnung „Poetische Landschaft“ eine neue Stilrichtung präsentiert: seine „geheime“ Malerei. Durch sie wird Corot weithin bekannt und zu einem frühen Vorläufer und Wegbereiter des Impressionismus. 1868 wird er Mitglied der Salonjury.

Seit 1866 leidet Corot stark unter Gicht und Rheumatismus. Plainair-Malerei ist ihm nicht mehr so leicht möglich, und es entstehen im Atelier sehr schöne Porträts und Landschaftsbilder, so auch „Der Fährmann“ (1868) und „Das Mädchen mit der Rose“ (1865).

Camille Corot stirbt am 22. Februar 1875.

Der englische Landschaftsmaler Constable, 20 Jahre älter als Corot, hatte - noch bevor dieser zu arbeiten begann - von den jungen Künstlern seiner Zeit gefordert, dass sie in der Malerei „das Licht, den Tau, die Brise, das Blühen und die Frische“ suchen müssten. „Schenkt den Doktrinen und Systemen keine Beachtung! Schreitet voran, indem ihr eurer Natur folgt!“ Das tat Corot in Italien von seiner ersten Reise an. Er wagte völlig Neues, verlies die eingefahrene Bahn der akademischen klassizistischen historischen Landschaftsmalerei und schuf besonders durch seine eigentümliche Art der Darstellung des Lichtes Werke von ganz eigener Atmosphäre. Corot selber muss sich wohl des revolutionär Neuen in seiner Malerei bewusst gewesen sein, weil er erst sehr spät wagte, seine „geheimen“ Arbeiten zu veröffentlichen.

Werner Hofmann zitiert in seinem Band: „Das irdische Paradies“ Emile Zola, der 1878 in einem Bericht über die Weltausstellung schreibt: „Ich habe schon mehrmals erwähnt, daß die große Revolution der Kunst in der Landschaftsmalerei begonnen hat. Das war zwangsläufig. Die Logik verlangte, daß eine richtige Darstellung der Natur bei den Bäumen, den Seen, der Erde anfängt. Später würde die Menschheit an die Reihe kommen. Paul Huet, ... , war einer der ersten, die die Malweise änderten. ... Doch es waren Camille Corot und Charles Daubigny, die die Fesseln der akademischen Routine sprengten.“ Hofmann selber schreibt: „Die Kunst des 19. Jh. ist traditionsentbunden, also rückhaltlos.“ Und an anderer Stelle: „Seine (Corots) Freilichtmalerei bildet den Prolog zum Impressionismus.“



Die Brücke von Narni  
(1826, erste Italienreise)

Die Flächigkeit und die Darstellung der Schattenpartien nur durch Farben erinnern an impressionistische Malweisen bzw. nehmen sie vorweg.

Man könnte geneigt sein, besonders seine „Poetischen Landschaften“ der Kunst der Romantik zuzuordnen. Allerdings spricht dagegen, dass die Stimmung, die von der Poesie dieses Gemäldes ausgeht, völlig unsentimental und unpathetisch wirkt. So ist Corot nur schwer einzuordnen: nicht mehr Klassizismus, nicht ganz Romantik, gewiss nicht Realismus, noch nicht Impressionismus.

„Der Fährmann“ ist ein sehr bedeutendes Stück in Corots Alterswerk. Es hieße wohl, dieses Gemälde mit Bedeutung zu überfrachten, wollte man im „Fährmann“ die Symbolfigur des Charon wiedererkennen, der den Maler selber in das Reich der Ewigkeit übersetzt. Möglich wäre es jedoch. Vielleicht ist es aber eher die vollendete Darstellung seines „Arkadien“, der Traumlandschaft seines Lebens. Das Motiv hat Corot in der Nachfolge Poussins jahrzehntelang beschäftigt. Eine frühere ähnliche Version wird „Abend über den

Pontinischen Sümpfen“ genannt. Damit ist der Bezug zu seinen Italienreisen hergestellt. Alle weiteren Bilder mit ähnlichem Bildaufbau bzw. Motiv gehen zurück auf zwei kleine Ölskizzen, die Corot 1834 während seiner zweiten Italienreise vor der Natur machte. Im September 1834 hielt sich Corot am Gardasee auf, einige Tage auch in Riva am Nordende. Zur Ausstellung in New York 1996 heißt es im Katalog: „Als er nach Riva kam, entdeckte er an der Straße, die am See entlang und in die Stadt führte, eine Stelle, die ihn ganz besonders erregte und die das Motiv für dieses Bild wurde: zur Rechten ein Felsmassiv, geschmückt mit Grünzeug und einem kleinen Heiligtum; in der Mitte ein Boot, das aus dem Laubwerk auftaucht und auf den Nebel zusteuert; links eine kleine Halbinsel, auf der man zwei kleine Figuren kaum ausmachen kann. Der Rest des Gemäldes wird vom Spiel des Morgenlichtes auf dem Wasser beansprucht und von den dunstungebenen Bergen.“ Was hier als *sanctuary*, Heiligtum, bezeichnet wird, könnte eine an das Seeufer gebaute Einsiedelei gewesen sein. So wird auch der Anlass für einige der Lichter im „Grünzeug“ verständlich: die Laterne des Einsiedlers, des „heiligen Mannes“ vor den Toren Rivas.



Vue prise à riva, Tyrol italien, 1834  
(Öl auf Leinwand, 29 x 41 cm,  
Kunstmuseum Saint Gall,  
Sturzenegggersche Gemäldesammlung)

Mein erster Eindruck von dem „Fährmann“ war der von bewegter, keinesfalls schläfriger Friedlichkeit. Es ist die Abwesenheit jeglicher Bedrohung, die mir das Gefühl beim Betrachten dieses Gemäldes so angenehm macht. Vielleicht spielt bei meiner Wertung eine Rolle, dass ich am Rande eines Waldes aufgewachsen bin und sich mir solch schiefe Baumkronen wie diese auf unserem Bild nie als Bedrohung, eher als Schutzdach darstellten.

Es ist erstaunlich, wie sich die Befindlichkeit des Betrachters auf seine subjektive Wertung des Kunstwerks auswirkt. Eine Erscheinung, die bei der Betrachtung klassizistischer Landschaften kaum zu beobachten ist. Vielleicht spiegelt sich in dieser Beobachtung am deutlichsten das Revolutionäre in Corots Landschaftsmalerei wider: das Gemälde gewinnt sein Leben in mir und durch mich, den Betrachter. Klassizistische Bilder und ihre alten Bezüge und Vorbilder, die Kunstwerke der Antike, trugen eine, oft moralisierende, Botschaft des Künstlers in sich. Die Person des Betrachters spielte eigentlich keine Rolle. Corot dagegen will mir mit dem „Fährmann“ keine Landschaft zeigen, möglicherweise mit einem moralischen Anspruch: „Haltet unsere Flüsse sauber!“. Er will mir eine geliebte Stimmung vermitteln und weiß, dass er mich und mein Sehen dazu braucht.

Paul Valéry sagt: „Corot will zu dem von ihm Erfühlten hinverführen.“ Wie bei jeder Verführung, die keine Gewalttat ist, bedarf es dabei zweier Wesen. Für diese zweiseitige Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter nutzt Corot alles verfügbare Material, Werkzeug und Können. So beeinflusst beispielsweise das Licht im „Grünzeug“ als Gegengewicht zum Himmel die Harmonie des ganzen Bildes. Und diese Harmonie soll ich spüren. Dazu ist für den Maler nur das Licht selber, der helle Fleck, von Bedeutung, nicht mehr sein realer Bezug. Ebenso relativiert sich die Frage, ob der „Fährmann“ seinen Passagier am frühen Morgen oder eher am Abend fährt. Corot hat sowieso nach der Grundskizze in verschiedenen Gemälden beide Stimmungen erarbeitet.

Die Realität dieses Gemäldes ist eine von Corot geschaffene, die in jedem Betrachter neu entsteht, also eine dem Künstler und dem Betrachter gemeinsame, nur ihnen eigene Realität. Darin liegt der Anspruch des Künstlers, dadurch begründet sich aber auch seine Verantwortlichkeit mir gegenüber. Ich empfinde dieses Gemälde als ein auf ganz unsentimentale Weise poetisches Bild, das seine Überzeugungskraft aus der - nur scheinbar widersprüchlichen - Gleichzeitigkeit von Spannung und Ruhe zieht.



**Das Mädchen mit der Rose, um 1865, Öl auf Leinwand, 46 x 38,5 cm.**

Vermächtnis Dr. Oscar und Gertrud Tropolowitz 1920

Dieses dunkelgetönte Halbfigurenportrait zeigt in sanftem, von oben einfallendem Licht eine junge Frau mit in sich gekehrtem, gedankenverlorenem Blick, die mit der linken Hand

das Haar an ihrem leicht gesenkten Kopf, mit der Rechten eine rosa Rose an ihrem Brustausschnitt berührt. Obgleich die einfach gekleidete Frau den Maler nicht direkt anschaut, ist sie beinahe „en face“ dargestellt. Ihre dunklen, fast schwarzen Haare sind in der Mitte gescheitelt und fallen ihr offen über Nacken und linke Schulter. Ihr rechtes Ohr liegt frei, man erkennt ein kleines Ohrgehänge, vielleicht eine Perle. Zu ihrem Haar passen die dunklen, in klarem Schwung ausgezogenen Augenbrauen. Augen, Wangen, Mund, das sanft gerundete Kinn und der Hals liegen im Schatten. Ihre Nasenspitze ist durch das im Bild von schräg links oben einfallende Licht ein wenig aufgehell.

Dieser Lichtschein fällt voll auf die rechte, durch die heruntergeglittene Bluse oder Kleid bis fast zur Achsel entblößte Schulter der Frau, die dadurch zusammen mit der aus dem Mieder hervorschauende Bluse und der Rose im Ausschnitt zum Zentrum des Gemäldes wird. Bis auf einen Schimmer auf dem Rock und einen ebenso schwachen Lichtschein im Hintergrund rechts, vor dem sich als Kontrast der Kopf der Frau sehr deutlich abhebt, liegt der Rest des Bildes im Dunkel, ist auch nur sehr verschwommen ausgearbeitet.

Die junge Frau trägt einen steinlosen Ring an ihrer rechten Hand. Nach heutigen Maßstäben müssten wir sie als Ehefrau und nicht als Mädchen bezeichnen. Wohl deshalb trägt das Bildnis in der Literatur häufig den Namen „Dame mit Rose“.

Wie bei dem vorhin besprochenen Gemälde „Der Fährmann“ liefern auch hier nur die gedeckten Gelb-, Ocker-, Brauntöne die Farbigkeit, während verschiedene helle Grautöne die Räumlichkeit der Darstellung betonen. Wie beim „Fährmann“ gibt es auch hier eine einzige kleine Fläche in Rot bzw. dunklem Rosa, die Rose. Auch hier trägt dieser Gegenstand, dieser Bildteil durch den Farbkontrast und die Einzigartigkeit dieses Farbflecks ein besonderes Bedeutungsgewicht. Ähnliches findet man in der „Brücke von Mantas“, 1868 gemalt. Die übrige Farbgebung lässt uns durchaus an Rembrandt denken.

Das Bildnis ist zunächst grundsätzlich in Form von zwei Pyramiden oder dreiecken komponiert: der Kopf als Spitze, die Arme als Kanten bilden die eine, die obere Pyramide. Eine zweite darunter wird von der Rose als Spitze und dem glockig fallenden Rock als Kanten gebildet. Anders als in klassizistischen oder antiken Bildern mit der Grundkomposition in Pyramidenform findet man in diesem Bild allerdings keine Symmetrie. Die geometrischen Formen sind durchbrochen, aufgelöst. Zwar bildet der linke Arm der Frau eine gerade Linie, die rechte Kante müsste aber von der abfallenden Schulter der Frau gebildet werden. Und diese ist nun alles andere als geradlinig. Hals, Schulter und Oberarm bilden den mit Recht so berühmten weiblichen Schwung, der dieses Bild so lebendig macht. Auch durch die Haltung der beiden Arme wird jegliche Symmetrie verhindert. Es lässt sich keine waagerechte Grundlinie erkennen. Die vorhandene untere Begrenzung der oberen „Pyramide“ wird durch die Rundungen der Brust unter der aus dem Mieder hervorschauenden Bluse gebildet.

Während seiner zweiten Italienreise beginnt Corot, häufiger Porträts, auch Selbstporträts, zu malen. Während seiner Jugend galten sowohl Landschafts- wie auch Porträtmalerei als zweitklassig. Für Corot gehören jetzt beide zu seiner „geheimen“ Malerei. Er muss sich, besessen überzeugt von der Richtigkeit seines Weges, aus der Klammer seiner Lehrmeister befreien. Er geht an seine Porträts mit der gleichen Haltung

heran wie an die Landschaften: schauen, beobachten, lassen, das Wesen zu ergründen versuchen, auf die eigenen Gefühle achten. Beide Sujets behandelt er mit der gleichen Liebe, Zuneigung und mit der gleichen Empfindsamkeit.

Vincent Van Gogh schreibt 1881 an seinen Bruder Theo: „Corots Porträts (figures) sind nicht so gut bekannt wie seine Landschaften, aber man kann nicht bestreiten, dass er sie gemacht hat. Allerdings hat Corot jeden Baumstamm mit dem gleichen Respekt und der gleichen Liebe gezeichnet und ausgearbeitet, als wäre es eine Person (figure).“

Corot selber beschreibt diese Grundhaltung gegenüber den Gegenständen seines künstlerischen Interesses so: „Ich stelle mir vor, dass die Menschen - wie die Erde - nichts anderes sind als losgelöste Teile einer höheren und unendlichen Intelligenz. Ich male die Brust einer Frau wie ich irgendein Gefäß malen würde, das Milch enthält.“ An dieser Äußerung ist sicher wahr, dass er gerade für seine revolutionär neue Malweise alles, was existiert, mit der gleichen Aufmerksamkeit betrachtet. Ein Besuch in Corots Atelier zu Beginn der Arbeit an einem Porträt wird etwa so beschrieben: „Er (Corot) stellte sich pfeiferauchend, dicke Qualmwolken ausstoßend direkt vor sein Modell und fixierte die Frau völlig ungehemmt und naiv.“

Im zweiten Satz seiner Äußerung verschweigt Corot aber unbewusst oder bewusst, dass er nur mit einer tiefen inneren Anteilnahme das ganze Wesen einer Person in ihrer ganzen Menschlichkeit, auch in ihrer Geschlechtlichkeit, erfassen kann. Dass ihm das gelingt, zeigen Porträts wie dieses „Mädchen mit der Rose“. Nur mit hohem Respekt vor dem Wesen des porträtierten Menschen (ich sage bewusst nicht „Modell“) kann er mit seinem Malen den Betrachter erreichen, ihm seine Botschaft übermitteln. Ein kleines Wunder in der Mitte des von einem gänzlich anderen Frauenbild geprägten 19. Jahrhunderts.

Der auf nichts erkennbares Äußeres, also wahrscheinlich nach innen gerichtete Blick der jungen Frau hält mich als Betrachter gefangen. Vorstellungen der emotionalen Situation, in der sie sich befinden mag, beziehen mich unaufhaltsam in das Geschehen hinein. Auch bei diesem Gemälde sehen wir, dass Corot uns zu Komplizen seiner Beobachtung macht. Wir, unsere Wahrnehmung, unsere Gefühle werden Teil der Realität der Darstellung. Vielleicht ist es nicht verwunderlich, dass uns der Gesichtsausdruck der Frau so ambivalent erscheint. Trauer ist es nicht, was dieses Antlitz ausdrückt, auch keine Freude. Versonnenheit, ruhige Gelassenheit, nachdenkliches Erinnern oder noch gezügelte Erwartung scheinen eher aus ihrer Haltung und ihrem Blick zu sprechen. Ich wüsste gerne, ob die Frau die Rose in der Hand hält und sie zum Busen führt oder ob die Rose an die Bluse oder in das Mieder gesteckt (worden) war und die Frau in einer verträumten Bewegung die Hand zur Rose führt. Solche Details lässt Corot offen, und das ist es, was dieses Bildnis so anregend macht. Letzten Endes bin wieder ich es, der Betrachter, der diesem Porträt jetzt sein Leben gibt, es in einen emotionalen Prozess einbettet. Corot aber hat zu seiner Zeit alle Kunst darauf verwandt, dieses zukünftige Leben seines Kunstwerkes vorzubereiten, ja es zu erschaffen.

## Literaturhinweise zu Corot

(„Sign.“ Bezeichnet die Singatur der Buíbliothek des Kunsthistorischen Seminars, ESA)

1. Corot - Ausstellungskatalog zu drei Ausstellungen in New York, Ottawa und Paris  
The Metropolitan Museum of Art  
Gary Tinterow, Michael Pantazzi, Vincent Pomarède, Hrsg.  
New York 1996
2. Hamburger Kunsthalle - Meisterwerke  
Uwe M. Schneede und Helmut Leppien, Hrsg.  
1. Aufl., Edition Braus, Heidelberg 1994
3. Hamburger Kunsthalle - Museumsführer  
Werner Hofmann, Hrsg.  
Prestel-Verlag, München 1985
4. Propyläen Kunstgeschichte, Die Kunst des 19. Jahrhunderts  
Rudolf Zeitler, Hrsg.  
Propyläen Verlag, Berlin
5. Reclams Künstlerlexikon  
3. Aufl., Stuttgart 2002
6. Kindlers Malerei Lexikon, Bd. I  
Zürich 1964
7. Werner Hofmann: Das irdische Paradies  
Kunst im 19. Jh.  
München 1969
8. Jean-Baptiste-Camille Corot  
[www.artrenewal.org](http://www.artrenewal.org)
9. Natur als Garten. Barbizons Folgen.  
Frankreichs Maler des Waldes von Fontainebleau und die Münchner Landschaftsmalerei, Ausstellung in  
Schweinfurt 8.8.2004 bis 9.1.2005  
[www.schweinfurt.info](http://www.schweinfurt.info)
10. Weitere Links im Internet:
  - [www.kronberger-maler.de/maler/corot.html](http://www.kronberger-maler.de/maler/corot.html)
  - [www.getty.edu/art/collections/objects/o860.html](http://www.getty.edu/art/collections/objects/o860.html)
  - [www.frick.org/html/pntg71f.htm](http://www.frick.org/html/pntg71f.htm)
  - [www-beyars.com/kunstlexikon](http://www-beyars.com/kunstlexikon)
11. Helmut Dohle: Camille Corot  
Reihe Galerie der Großen Maler  
Bastei-Verlag, Bergisch Gladbach, 1967
12. Gaspare De Fiore et.al.: Corot  
Reihe Meisterwerke  
Fabbri Verlag, Hamburg 1991
13. Eberhard Roters: Malerei des 19. Jahrhunderts, Bd. II  
Dumont, Köln 1998
14. Werner Hofmann, Hrsg.:  
William Turner und die Landschaft seiner Zeit  
Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle  
München 1976

15. Gisela Hopp: Europäische Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen  
München 1969  
Sign. Allg 5023 - s. 8 / Bilder Abb. 4 - 6
  
16. Marcel Roethlisberger, Hrsg.: Im Licht von Claude Lorrain  
Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten  
Zur Ausstellung im Haus der Kunst, München 1983  
Sign. Allg 5023/60
  
17. Die Anmut des Einfachen  
Druckgrafik aus der Schule von Barbizon  
Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1981  
Sign. Gra 16/69
  
18. Hans-Jürgen Imiela: Romantik und Realismus  
Aufbruch der Druckgraphik von der Romantik bis zur *Gegenwart*  
Wien & München 1973  
Sign. Gra 217

Bemerkung:

Die Farben der Abbildungen sind in mehreren Fällen erheblich verfälscht.