Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 3 (1935-1936)
Heft: 7

Artikel: Alexandre Calame
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759257

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Frage nach dem Sinn des Todes im Leben. Man wird sich hier nicht einigen, denn die Metaphysik des Todes ist eines jeden eigenste Sache und — Tat. Man kann sterben, um einem Größeren das Leben zu erhalten, seinem Land, der Heimat. Dann ist das Leben die Rechtfertigung des Todes. Wenn aber im Tode selbst, wenn im Sterben das Leben seine größte Tat vollbringt, dann ist das Leben nur eine Vorbereitung auf diese letzte Tat, die alles andere — als Vorhergehendes — rechtfertigt, dann enthüllt sich im Tod der Sinn des Daseins.

*

Mit Pascal haben wir begonnen. Pascal möge das letzte Wort haben. Der Krieg ist ein Leiden. Man sollte ihn nicht metaphysisch, man sollte ihn nicht mit einer Todesphilosophie heroisieren. Denn das Leben ist vor dem Tod. «Le temps guérit les douleurs et les querelles, parce qu'on change on n'est plus la même personne. Ni l'offensant ni l'offensé ne sont plus eux-mêmes. C'est comme un peuple qu'on irrite et qu'on reverra après deux générations. Ce sont encore les français, mais non les mêmes.»

Alexandre Calame

von Gotthard Jedlicka

Seit dem Tode von Alexandre Calame ist der Ruhm dieses Malers immer wieder umstritten worden, wenn auch nicht mit Leidenschaft. Er ist kein Künstler, den man leidenschaftlich umstreiten kann. Daß es sich so verhält, geht auf verschiedene Gründe zurück. Alles, was ihn betrifft, spielt sich in gemäßigten Formen ab. Und so wird er für unsere Zeit wiederentdeckt, ohne daß diese Wiederentdeckung, die manche angenehme Überraschung bringt, eine tiefere Erschütterung auslöste. Calame war in seiner Zeit vor allem als ein Spezialist der Berge und der expressiven Schweizerlandschaft berühmt. Man nahm seine Bilder nach Hause mit, um die Reise in die Schweiz in einer andern Form immer wieder erleben zu können. Und was man in den Bergen erlebt hatte, legte man auch in das künstlerische Erlebnis der Bilder hinein. So sehr man Calame dadurch auf der einen Seite überschätzte, so sehr unterschätzte man ihn wiederum auf der

andern. Im übrigen fällt es wirklich nicht leicht, seine Malerei richtig zu beurteilen. Das Motiv der Berge scheint dem künstlerischen Willen zur Überwindung des Stoffes den heftigsten Widerstand entgegenzusetzen. Vor keinen andern Landschaften ist der Bildbetrachter im allgemeinen so mißtrauisch wie vor Berglandschaften. Immer wieder ertappt er sich darüber, daß ihn das äußere Thema in einer Weise beschäftigt, die es ihm, in vielen Fällen, unmöglich macht, darüber hinauszukommen und zur malerischen Materie und zum künstlerischen Gehalt vorzustoßen.

*

Sein Leben wuchs aus Armut zu Anerkennung und Wohlstand. Er fand zur richtigen Stunde die Menschen, die er für seine Entwicklung brauchte, und als er erwachsen war, arbeitete sogleich die Zeit für ihn. Er wurde am 28. Mai 1810 als Sohn eines Steinhauers aus dem Kanton Neuenburg in Vevey geboren. Er zeichnete in der Schule so gut, daß er mit seinen Arbeiten einen kleinen, schwunghaften Handel betreiben konnte: die Blätter wurden unter den Schülern als Wertgegenstände verhandelt und gegen die verschiedensten Dinge umgetauscht. Als er vierzehn Jahre alt war, zog der Vater, nach dem vollständigen Zusammenbruch seiner äußeren Existenz, mit der Familie nach Genf, wo er neue Arbeit suchte und fand. Die Familie verblieb aber auch in dieser Stadt in einer solchen Armut, daß sie nicht einmal das geringe Schulgeld aufzutreiben vermochte und der Junge aus der Schule austreten mußte. Er hatte beim Spielen von einem Kameraden einen so unglücklichen Schlag ins Gesicht erhalten, daß er dabei ein Auge verloren hatte. Glücklicherweise hatte das andere Auge nicht darunter gelitten. Das wohlerzogene und begabte Kind fiel einem Geistlichen auf. Der Knabe wurde bei Diodati-de Morsier in Genf in eine Banklehre geschickt. Als er siebzehn Jahre alt war, starb der Vater an den Folgen eines Berufsunfalls. Und nun erkennt man, wie sehr der Charakter das Leben bestimmt. Die Krankheit des Vaters hatte die kleine Familie auch noch in Schulden gestürzt, und die Not zwang den jungen Calame, sich nach Erwerbsmöglichkeiten umzusehen, um seiner Mutter helfen und die Schulden tilgen zu können. So bemalte er mit Wasserfarben kleine Schweizerstiche und Ansichten schweizerischer Berge und Landschaften, die damals sehr beliebt waren und von Fremden und Einheimischen häufig gekauft wurden. Der Chef seiner Bank hatte die Vormundschaft für ihn übernommen.

er ermutigte den Schützling in diesem Tun und empfahl ihn an einige Kunsthändler der Stadt. Die einen nützten ihn aus, die andern meinten es gut mit ihm. Er erwies sich in dieser Arbeit als außergewöhnlich geschickt. Die Stiche, die er kolorierte, fanden einen raschen Absatz. Und schon nach kurzer Zeit hatte er die Schulden abbezahlt. Er vergaß die Erfahrungen, die er mit dieser frühen Lohnarbeit machte, sein ganzes Leben hindurch nicht mehr; und noch kurz vor ihrem Tode bat ihn die Mutter darum, diese Arbeit nicht zu vergessen und sie überhaupt nie aufzugeben. Aber mit der Zeit drängte es ihn doch über diese besondere Beschränkung und über dieses Format hinaus.

*

Der Bankier Diodati ließ ihn nach einigen Jahren beim Maler Diday einige Stunden nehmen, die er für ihn bezahlte. Er wollte sich auf diesem Wege Klarheit über seine Begabung verschaffen. Nach sechzig Unterrichtsstunden, die auf drei Monate verteilt waren, sprach Diday, auf den man schon damals hörte, sein Urteil aus: «Si celui-ci ne réussit pas, personne ne réussira».[1] Das Urteil erwies sich als richtig in mancher Beziehung. Daraufhin bezahlte Diodati zum voraus den Unterricht für ein weiteres Vierteljahr, und Calame verließ die Bank. Aus dem gewissenhaften Bankkommis wurde ein gewissenhafter Malschüler. Als er, nachdem auch dieses Vierteljahr vorbei war, die Werkstatt verlassen wollte, weil er den Unterricht nicht mehr zu bezahlen vermochte, schlug ihm der Meister vor, ihm das Schulgeld zu erlassen, wenn er ihm als Entschädigung alle Arbeiten abtreten würde, die er unter seiner Aufsicht in seinem Atelier ausführte. Calame willigte mit Freuden in diesen Vorschlag ein. Die Werkstatt von Diday gab ein vergröbertes Bild des Malers selber. Er hatte sich lange im Ausland und vor allem in Italien aufgehalten: als künstlerischer Wanderbursche und mit wechselndem Glück; aber er hatte nur nach Lust und Laune gemalt und studiert und hatte häufiger auf seine Gestalt und auf sein Temperament als auf seine künstlerische Leistung vertraut — und das Leben hatte ihm auch darin Recht gegeben. «Il avait plus de savoir-faire que de savoir, plus de coup-d'œil que de méthode», hat man einmal ausgezeichnet über ihn geschrieben.[2] Seine Kritik an der Malerei seiner Schüler war scharf und richtig, aber

---

[1] E. Rambert, Alexandre Calame, 1884, p. 8.
[2] E. Rambert, l. c., p. 10.

sie entwickelte sich nicht aus einer einheitlichen Grundanschauung heraus. Das zeigte sich bei mancher Gelegenheit. Sein Schüler Auguste Veillon berichtete einmal von ihm: »Er ließ mich Dutzende von Bildnisstudien kopieren, und dann sagte er zu mir: Jetzt ist es genug: Fragen Sie die Natur nach ihren Geheimnissen aus».[3] Immer und immer wieder wies er seine Schüler auf diese Natur hin. Er nahm ihnen gegenüber die aus seinem Temperament heraus einzig richtige Haltung ein; er war viel mehr ein Kamerad als ein Lehrer. Seine Werkstatt galt als die fröhlichste Malerwerkstatt in Genf. Er hat sich über seinen Schüler Calame geäußert: «Die Müdigkeit schien ihm fremd zu sein. Seine eiserne Energie überwand alle Hindernisse, er verbrachte ganze Stunden damit, die Lichtwirkungen zu studieren, er begann zwanzigmal mit der Darstellung eines Schutthaufens in einem Hohlweg».[4] Drei Jahre lang blieb Calame Schüler von Diday. Zur gleichen Zeit kam er aber auch für seinen und für den Unterhalt der Mutter auf. Im Jahre 1832 verließ er die Werkstatt. Er vergaß auch später nie ganz, was er dem Lehrer zu danken hatte. Als sie sich in der Öffentlichkeit wieder begegneten, hatten sich ihre Wege entschieden getrennt. Und nun stellte das Leben den Schüler dem ehemaligen Lehrer gegenüber.

*

Er lebte, nach dem Tode des Vaters und als er Schüler von Diday war, mit seiner Mutter im vierten Stockwerk eines Hauses an der Rue d'Enfer in Genf. Die Mutter bewohnte das größere der beiden Zimmer und machte den Haushalt; das Zimmer des Sohnes war ein Verschlag, in dem das Bett, ein Tisch, ein Schemel Platz hatten. Die Küche zwischen den beiden Räumen war klein und dunkel. Während des Tages arbeitete Calame im Bureau des Bankiers, oder er wurde mit einer Mappe ausgeschickt, um ausstehende Rechnungen einzuziehen. Er kehrte oft im Laufschritt vom Geschäft nach Hause zurück, um auf diese Weise Zeit für die andere Arbeit zu gewinnen, die ihm so viel näher lag. Über jede freie Minute führte er Buch. Schon nach dem Mittagessen zeichnete und malte er. Am Abend gab er sich eine halbe Stunde mit seiner Mutter ab. Hierauf zog er sich in seinen Verschlag zurück und arbeitete beim Licht einer schlechten Lampe bis tief

[3] A. Schreiber-Favre, Alexandre Calame, Genf, 1934, p. 16.
[4] A. Schreiber-Favre, l. c., p. 16.

in die Nacht und hin und wieder bis in den grauenden Morgen hinein. Am Sonntag gingen Mutter und Sohn regelmäßig zur Kirche. Im Jahre 1832 starb die Mutter eines sanften Todes. Ein paar Tage lang schloß sich Calame von allen Menschen ab. Als er wiederum in der Werkstatt von Diday erschien, wurde er von seinen Mitschülern mit Aufmerksamkeiten überhäuft. Einige Familien, die von seinem Verluste erfahren hatten und ihm darüber hinweghelfen wollten, luden ihn zu sich ein. Unter ihnen befand sich ein belgischer Musiker, Sammler und Liebhaber der Kunst, der sich seit langem in Genf niedergelassen hatte und in dieser Stadt Musikunterricht erteilte: Müntz-Berger. Er interessierte sich für die jungen Künstler, vor allem für Calame, dem er das erste Bild für den anständigen Preis von hundert Franken abgekauft hatte, er malte selber und führte ein offenes Haus. In diesem Hause verbrachte der junge Maler immer häufiger die Sonntagnachmittage. Schon beim ersten Besuch hatte er sich in die sechzehnjährige Tochter verliebt, und damit hatte für ihn ein neues Leben begonnen. Die Eltern, die in angenehmen Verhältnissen lebten und zu dem jungen, strebsamen Menschen Zutrauen hatten, unterstützten die Neigung. Die Heirat wurde, als Calame um die Hand der Tochter anhielt, der allzu großen Jugend des Mädchens wegen um ein Jahr verschoben. Die Hochzeitsreise wurde dann von dem jungen Paar und den Schwiegereltern gemeinsam unternommen. Sie bestand aus einem längeren Ferienaufenthalt in einem abgeschiedenen Ort in der Nähe des Genfersees, und drei von den vier Menschen malten und zeichneten während dieser Zeit: Calame, die junge Frau, der Schwiegervater. Das Paar wohnte in der ersten Zeit nach der Rückkehr im Hause der Schwiegereltern. Aber Calame war es gewohnt, für einen Menschen sorgen zu müssen und strebte auch in diesem Fall darnach, es zu tun. Die Zeichenschule, die er auftat, hatte großen Erfolg und wurde von vielen Menschen besucht, unter denen sich einflußreiche Leute befanden. Calame mietete daraufhin eine geräumige Wohnung in einem guten Quartier. In einem Zimmer erteilte er den Männern, in einem andern Zimmer den Frauen und Mädchen Zeichenunterricht, die übrigen Räume bewohnte er mit seiner Gattin, die Musikstunden gab. Alles, was er unternahm, führte er gründlich aus. So stellte er auch einen genauen und geschickten Leitfaden für diesen Zeichenunterricht zusammen. Die Vorlageblätter, die er zeichnete, wurden von den Schülern und Schülerinnen eifrig kopiert.

*

Als Calame zum erstenmal in das Hochgebirge kam, war er so begeistert, daß ihm dieses Erlebnis in seiner Malerei zum Schicksal wurde. Die Wandlung war übrigens schon durch seinen Lehrer Diday vorbereitet. Mit dem Erlebnis der Alpen verband sich jenes einer großen Malerei. Mit siebenundzwanzig Jahren, in einem empfänglichen Alter, kam er zum erstenmal nach Paris. Er nahm nur das auf, was er für seine eigene Malerei brauchen konnte. Um diese Zeit hatte er auch, von französischen Malern und Lithographen angeregt, zu lithographieren begonnen. Es ist wahrscheinlich, daß praktische Absichten dabei mitgesprochen haben. Seine Lithographien wurden beliebt und trugen ihm viele Bestellungen ein. Die Reise nach Paris rief andern Reisen. Im folgenden Jahre machte er eine Reise durch Holland, die ihm, was seine Gesundheit anbetraf, sehr schadete. Aber sie hatte ihm auf der andern Seite doch einen großen Gewinn gebracht: er hatte die Malerei von Hobbema und Ruysdael kennengelernt und hatte damit jene Malerei erlebt, die seiner eigenen Form am genauesten entsprach. Im Berner Oberland, wo er sich zu seiner Erholung aufhielt, malte er das Bild «Orage à la Handeck». Er hatte Geschmack am Reisen gefunden und auch das Geld verdient, das es ihm möglich machte. Von 1844—1845 ging er mit einigen Schülern nach Italien. Er war auf dieser Reise, auf der er Lehrer sein mußte und auf der er auch Schüler war, fast ununterbrochen krank; und doch malte er und kam mit einer Reihe von Studien nach Genf zurück. Die Sommer der folgenden Jahre verbrachte er meistens im Berner Oberland, in Isenfluh, am Handeckfall, an andern Orten. Er liebte die Berge, aber sie taten ihm nicht immer gut. Zweimal hielt er sich in den Bädern von Albisbrunn auf. Im Alter von vierundvierzig Jahren ertrug er die Höhenluft nicht mehr.

*

Die erste und wichtige öffentliche Begegnung zwischen Diday und Calame fand im Pariser «Salon» statt. Im Salon des Jahres 1839 erhielt Calame für sein Bild «Orage à la Handeck» die goldene Medaille zweiter Klasse. Im Salon des folgenden Jahres war Diday mit einem Bild «Dans la vallée» vertreten. Auch er wurde vom Preisgericht mit einer goldenen Medaille zweiter Klasse bedacht. Und damit setzte der Kampf ein. Der Salon des Jahres 1841 zeigte Werke der beiden Genfer Maler nebeneinander. Vor der Eröffnung hatte Calame das Bild von Diday, zufälligerweise, bei einem Kunsthändler in Paris gesehen

und hatte darüber an seine Frau in Genf unter anderm geschrieben: «... mais, si l'on est juste, il n'aura pas le pas sur moi ... Somme toute, il ne me fait plus peur!» [5] Das Preisgericht war einer ähnlichen Meinung, es sprach Diday und Calame je eine goldene Medaille erster Klasse zu. Die künstlerische Öffentlichkeit der Stadt Genf begann den Kampf der beiden mit Spannung zu verfolgen. Diday und Calame stellten im Salon des Jahres 1842 wiederum aus. Es ist wahrscheinlich, daß sie die Angelegenheit als ein künstlerisches Turnier auffaßten. Der Jüngere schätzte dabei seine Chancen gegen den Älteren ab. Am 28. Februar 1842 schrieb er von Paris aus an seine Frau: «Ich gebe zu, daß Diday ein schöner Kerl ist, und daß er den Frauen gefallen muß und daß hier alles mit ihrer Hilfe geschieht ... Das ist sein Vorteil über mich. Man muß mit den Karten spielen, die man in der Hand hält; man hat nicht alle Männer in den gleichen Tiegel geworfen, und man darf von einem ruhigen, aber schüchternen und mißtrauischen Charakter nicht verlangen, was ein überbordender und immer leidenschaftlicher Mensch mit seinem ersten Ansturm wagen darf».[6] Diday und Calame wurden zugleich mit dem Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet — und beide haben diese Ehrung verdient. Sie sind die eigentlichen Gründer der Genfer Landschaftsmalerei, obwohl schon andere Maler vor ihnen (und diese zum erstenmal) die Berge wiedergegeben hatten. Und Diday hat dabei Calame beeinflußt. In einer Zeit, in der man sich jahrelang in Italien aufgehalten haben mußte, wenn man vor der Öffentlichkeit auf den Namen Maler Anspruch erheben wollte, machte Diday seine Schüler mit aller Entschiedenheit auf die Schönheiten der engeren und weiteren Heimat aufmerksam — auf die Schönheit der Alpen, der Vorgebirge, des Mittellandes. Diday und Calame fielen in Paris auf, weil sie eine neue Stoffwelt entdeckt hatten und weil sie mit dieser neuen Stoffwelt zugleich eine neue Sensibilität nach Paris brachten. Aber sie erschienen mit ihren Bildern zu selten, um auf die Dauer eine große Wirkung ausüben zu können. Und sie gehörten ja auch nicht nach Paris. In der schweizerischen Kunstgeschichte wird man sie immer nebeneinander nennen. Diday bewunderte an Calame, was ihm selber fehlte: die Zeichnung. Seine Zeichnung war die eines Malers, die Zeichnung von Calame hingegen die eines Stechers; die Zeichnung des einen war der ungefähre

[5] A. Schreiber-Favre, l. c., p. 20—21.
[6] Übersetzt nach dem Zitat bei A. Schreiber-Favre, l. c., p. 21.

Ausdruck einer gefühlshaften Wallung, die Zeichnung des andern der Ausdruck einer unendlich genauen Beobachtung der Natur.

*

Ein Pastell des italienischen Malers Rubio, der zwanzig Jahre seines Lebens in Genf verbrachte, stellt Calame dar.[7] Es ist keine große künstlerische Leistung. Es wirkt, als sei es nach einer Photographie ausgeführt. Aber in einer gewissen Weise vermittelt es wiederum mehr als eine Photographie zu vermitteln vermöchte. Und darum ist das Dokument wertvoll für uns. Etwas von der geheimsten Atmosphäre, die nur in der persönlichen Begegnung erfaßt werden kann, wird festgehalten und spricht zu uns. Der Maler sitzt in einem offenen, schwarzen Mantel und in einem schwarzen Anzug auf einem roten Polsterstuhl und hat den rechten Arm auf einen Tisch gelegt, auf dem eine rote Plüschdecke liegt. Aber dieses viele Rot im Lehnstuhl und in der Decke schafft doch einen fast dürftigen Eindruck. Die rechte Hand, in der sich Ockergelb mit Zitronengelb mischt, ist in die Jacke geschoben, an deren Revers das Band der Ehrenlegion steckt, und zwar sehr groß und sehr deutlich gemalt. Calame trägt einen hohen, steifen Kragen, der vorn den Hals frei läßt und mit einem breiten, schwarzen Seidentuch umwunden ist. So ungeschickt dieses Pastell sein mag, so erkennt man darin doch, wie zart und durchsichtig die Hände gewesen sein müssen. Das schöne Gesicht ist von rundlicher Form, die in der Wangenpartie in eine schmalere Form übergeht. Das graumelierte Haar ist sorgfältig von der angenehm breiten Stirne zurückgekämmt. Die Oberlippe ist mit einem dichten graumelierten Schnurrbart bedeckt, der etwas außerhalb der Mundwinkel abschließt, Wangen und Kinn sind glatt rasiert. Die Augen leuchten braun und warm aus leicht verdunkelten Höhlen. Man sieht nicht, daß der Maler einäugig war, wie es in Wirklichkeit viele Besucher von Calame lange nicht bemerkt haben. Vom ganzen Bild geht der Eindruck einer liebenswürdigen und sanften Korrektheit aus, und zugleich spürt der Betrachter eine leise Beklemmung. Bekümmertheit und Aisance durchdringen sich in dieser Erscheinung, Jugendlichkeit und Vergreisung begegnen einander im gleichen Gesicht.

*

[7] Katalog der Calame-Ausstellung im Kunstmuseum Luzern, 22. September bis 20. Oktober 1935, Nr. 176. Der Stich von L. Boisson, der dem Buch von Rambert vorangestellt ist, scheint nach dem Pastell von Rubio ausgeführt worden zu sein.

Bei seiner Geburt hatte man gefürchtet, daß aus dem Kind ein Krüppel würde. Obwohl diese Befürchtung sich nach einiger Zeit als grundlos erwies, blieb Calame sein Leben lang von schwacher Gesundheit. Zwischen zwanzig und dreißig vergewaltigte er seine Natur. Von seinem dreiunddreißigsten Jahr an mußte er seinem Körper fast Jahr um Jahr mit mehr oder weniger langwierigen Kuren nachhelfen. Er war in der Schule, in der Lehre, in der Werkstatt schüchtern und auf die Arbeit konzentriert; er war in jeder Beziehung ein Musterschüler und blieb es sein Leben lang, ohne daß dieser Zug bei ihm unangenehm wirkte. Er war von einer etwas ängstlichen Höflichkeit, pflichteifrig und dienstfertig, peinlich genau in allem, was die Aufgaben des täglichen Lebens anbetraf, im übrigen — und das hing mit den Erfahrungen seiner Jugend und mit seinem Charakter zugleich zusammen — von einer krankhaften Zurückhaltung. Er schloß sich im Atelier Diday nur einem Schüler an, der noch schüchterner und zurückhaltender war als er selbst. Die Armut, in der er aufgewachsen war, lehrte ihn Sparsamkeit, und als er wohlhabend geworden war, blieb er sparsam — aus Gewohnheit. All dies scheint seinen Charakter restlos zu bestimmen — und doch nicht: den einen entscheidenden Zug seines Wesens haben wir nicht genannt: er war ein tiefgläubiger Mensch. Aber auch diese Gläubigkeit wirkte sich in korrekten Formen aus. Er besuchte regelmäßig die Kirche, er las regelmäßig die Bibel. Menschlicher und künstlerischer Charakter stehen in einer organischen Beziehung zueinander, wenn sie sich auch nicht einem ersten Blick aufdeckt. Zu den wesentlichsten Merkmalen des künstlerischen Charakters von Calame gehören die Gründlichkeit seiner Beobachtung und die Hartnäckigkeit in ihrer Wiedergabe. Mit Gründlichkeit und Hartnäckigkeit läßt sich innerhalb einer künstlerischen Begabung vor allem die Zeichnung, die zeichnerische Gestaltung entwickeln. Es ging sehr lang, bis Calame den farbigen Auftrag nur einigermaßen zu meistern vermochte. Jede Linie, die er zog, war lange und genau überlegt. Sie lebte nie aus sich selber, sondern war der Niederschlag einer scharfen Beobachtung. Man sagt, er habe siebzigmal hintereinander die gleiche Treppe von oben her abgezeichnet und Diday sei vor dieser Gründlichkeit in bewundernde Anerkennung ausgebrochen. Wenn man in der Gegenwart von Calame darauf zu sprechen kam, daß die Kunst keine Grenzen kenne, sagte er: «Bah! il y a une chose que l'art est incapable de rendre ou qu'il ne rend que par des artifices, et

c'est un escalier qui descend.» [8] Und wie charakteristisch ist es, daß Calame gerade dieses Beispiel gewählt hat.

*

Wer die Bilder von Calame betrachtet, muß zuerst die Abneigung gegen das schöne Motiv als solches überwinden, das er leicht als nur schönes Motiv zu betrachten geneigt ist. Daß es so ist, das geht zum Teil auf die spätere Photographie zurück. Alle diese Motive, die Calame vor allem berühmt gemacht haben, könnten auf schweizerischen Prospekten für Fremdenwerbung stehen. Diese Malerei ist in einer bestimmten Beziehung die vornehmste Reisepropaganda, die sich denken läßt. Und alle Photographen unserer Zeit, die die pittoreske Schönheit der Schweiz darstellen wollen — die selbstverständlich nur zu einem Teil ihre charakteristische Schönheit ist — können keine besseren Motive wählen, als sie schon Calame gewählt und dargestellt hat. In diesem Sinne war er von einem sichern Instinkt geleitet. Aber das allein genügt doch nicht, um den großen Erfolg dieser Bilder in ihrer Zeit zu erklären. Sie kamen darüber hinaus noch andern geheimen Wünschen entgegen. In den Berglandschaften von Calame lebt die heroische Landschaft weiter; sie stillten in einer friedlichen Form das Bedürfnis nach Heroismus. Calame wanderte in der Natur so lange, bis sie sich ihm in jenem Aspekt darbot, den er für seine Komposition brauchte. Und diese Komposition war so, daß sie den besondern Landschaftshunger der Zeit ansprach. Das Motiv, das er ausgewählt hatte, nahm er unbesorgt mit allen seinen Zufälligkeiten in das Bild auf. Sein ganzes Leben hindurch ging seine künstlerische Anstrengung in dem Problem der möglichst genauen Wiedergabe der Welt der sichtbaren Erscheinungen auf. Er war darin Handwerker, wie die holländischen Landschaftsmaler des siebzehnten Jahrhunderts. Vor seinen Bildern spürt man, wie sehr schon alles in jenem Augenblick entschieden war, wo er das Motiv gefunden hatte und sich an die Staffelei setzte. Und weil er in einem wesentlichen Sinne ein unproblematischer Maler war, vermochte er so viel zu malen. Darum findet man in seiner Malerei keine große innere und äußere Entwicklung. Er malte die Natur ab; es gelang ihm mit wachsender Meisterschaft. Viele seiner Bilder gleichen vollendeten Malvorlagen. Der scharfe Realismus ist dabei mit einem ungeheuer gewandten Manierismus verbunden. Und trotz-

[8] E. Rambert, l. c., p. 13.

dem ist seine Gestaltung von einer schönen Eindeutigkeit, und sie hat immer und überall die Fülle dessen, was sich mit Talent und mit Charakter erreichen läßt.

*

Die farbige Haltung seiner Bilder ist differenziert. Er kommt mit wenigen Farben aus. Die Farbigkeit, die er durch sie erreicht, wirkt aber nie malerisch. Wer seine Bilder nur auf ihre farbige Gestaltung hin betrachtet, wird immer wieder von ihrer Sprödigkeit überrascht. Die farbige Wirkung ist dabei oft von gewisser Buntheit und Fleckigkeit. Calame hat sich viel mehr durch die Zeichnung als durch die Farbe verführen lassen. Daß er Kolorist und nicht Maler ist, fällt nur darum nicht auf, weil er die Farbe, die er aus der Lokalfarbe heraus entwickelt, im Zusammenhang mit der Zeichnung und strichweise aufträgt und weil er den zeichnerischen Auftrag so eng führt, daß die einzelne graphische Form, die bei allem Reichtum sehr korrekt ist, sich darunter verliert oder sich doch wieder in der Farbe aufhebt. Calame scheint den Raum ohne Luft oder die Luft ohne Licht gesehen zu haben. Auf seinen Bildern sind die Berge wie mit dem Fernrohr in die Nähe gerückt und hierauf wie unter der Lupe gemalt. In der Art, in der sich die äußere Gliederung stuft, entwickelt sich der Raum. Er scheint das Ergebnis der Konstruktion und der Perspektive zu sein. Und im wesentlichen verhält es sich so. Der Raum, der Eindruck von Räumlichkeit ergibt sich in seinen Bildern viel weniger aus der malerischen, als aus der zeichnerischen und plastischen Wirkung der Berge, die wie Kulissen hintereinander geschoben sind. Die Abstände, die sie voneinander trennen, sind scharf beobachtet. Die Distanz zwischen ihnen, die als solche sichtbar wird, ist nie mit Luft gefüllt, die doch immer und überall der Träger der farbigen Zwischenwerte ist. Mit einer feinen Abruptheit sind die Unterschiede in der Entfernung zwischen dem Vorder-, dem Mittel- und dem Hintergrund farbig gestaltet. Immer wieder spürt man, wie sehr sich Calame jeden einzelnen Teil der Landschaft, jede Art von Gegenständen, die in einem Landschaftsbild charakteristisch ist, durch tausendfach wiederholte und peinlich genaue Sonderstudien erworben hat: die zeichnerische Form der Berge, der Alpenwiesen, der Bäume und Pflanzen, der Bäche, der Hütten, der Steine, des Mooses, das die Felsblöcke überdeckt. Es gibt Bilder von ihm, die auf eine allerdings sehr schöne Weise wie aus Requisiten zusammengesetzt sind. Die einzelnen Bildteile scheinen

sich dabei auf ihre besondere Art zu vollenden — der Felsblock mit dem Moos darüber anders als die Bergföhre und diese wiederum anders als das Wasser des Sturzbachs. Ein Bild von Calame ist vollendet, wenn es handwerklich fertig ist. Darum hat Calame seine Bilder schmerzlos verlassen können.

*

Die malerische Kritik der Darstellung von Calame hat Ferdinand Hodler unternommen. Er hat es selbstverständlich nicht mit der geringsten Absicht in dieser Richtung getan. Eine solche Tat geschieht ja selten aus dem bewußten Willen heraus. Aber in der Geschichte der Kunst werden immer wieder die gleichen Aufgaben gestellt und auf eine andere Art und Weise gelöst. Die Kritik, die Hodler durch seine Malerei gegeben hat, ist aus einem gegensätzlichen künstlerischen Temperament heraus geschehen. Calame war eine zarte und kühle, Hodler war eine kräftige und leidenschaftliche Natur. Die eine Malerei scheint die andere auszuschließen. Aber in Wirklichkeit ergänzen sie sich. Sie geben zwei Möglichkeiten der Darstellung der Bergwelt im Extrem wieder. Dabei ist der eine so wenig nachzuahmen wie der andere. Im übrigen ist daran zu erinnern, daß zwischen dem einen und dem andern ein halbes Jahrhundert liegt. Mit seinen Bildern hat Calame die Hochgebirgswelt gleichsam wohnlich gemacht, trotz ihres heroischen Aspektes. Hodler hingegen hat ihr die Einsamkeit wiedergegeben. Calame und Hodler haben ihre Bergbilder über einem Gerüst gemalt, das schon an sich eindrücklich ist. Calame hat sich das Bildgerüst durch das Motiv gesichert, aber mit seiner ganzen Malerei hat er es dann versteckt, während es Hodler in keinem einzigen seiner Bilder verborgen, sondern immer nur gesteigert hat. In der Malerei von Calame widersprechen sich hin und wieder Motiv und Form. In der Malerei von Hodler sind sie organisch miteinander verbunden. Calame macht aus dem Hochgebirge oft ein Idyll. Er malt es mit den optischen Erfahrungen des Flachlandes aus. Er scheint sich für die Kühnheit des Themas mit der Genauigkeit der Ausführung entschuldigen zu wollen. Hodler hingegen kennt keine Bedenken und macht aus seinem Bergbild immer ein monumentales Fresko. Die Darstellung der Berge, die Calame gegeben hat, wirkt darum oft verbindlich. Hodler aber malt nicht nur Bilder der Berge, in denen er sich wohlfühlte, sondern zugleich auch grandiose Kulissen und Prospekte. Er hatte den Mut, die Menschen damit abzustoßen und

zu erschrecken. Nur vor seinen Bildern spürt man die ungeheure Einsamkeit. Die Welt ist darin so entleert, wie sie in den Bildern von Calame gefüllt ist. Der eine hat eine neue Motivwelt entdeckt, der andere hat für diese neue Welt charakteristische Formen, ja Arabesken und Hieroglyphen geschaffen. Der eine wird oft pittoresk, der andere wird dekorativ. So gibt der eine dort, wo er versagt, die Miniatur, der andere das Plakat — und mit beiden führen sie über die Aufgaben der eigentlichen Malerei hinaus und an den entscheidenden Lösungen vorbei. Und doch ist Calame einer der bedeutendsten schweizerischen Maler des neunzehnten Jahrhunderts: er ist am größten, wo er am unabsichtlichsten ist — in seinen vielen Studien. Die Ausstellung des Luzerner Kunstmuseums zeigt ihn so. Er hat das große Format, wo er sich anspruchslos gibt, und in solchen anspruchslosen Bildern und Studien ist er vollkommen wie nur ein Meister.

*

In den letzten Jahren seines Lebens begann sich in seinem europäischen Ansehen eine starke Wandlung durchzusetzen. Er wurde in Italien, in Rußland, in England, in Deutschland bekannt und berühmt. Seine Bilder wurden sogar bis nach Portugal und nach Griechenland verkauft. Aber im gleichen Maße, in dem sein Ruhm in diesen Ländern zunahm, ging er in Paris und in ganz Frankreich zurück. Worin war diese Wandlung begründet? Der Ruhm von Calame hing nicht nur mit der Qualität seiner Malerei, sondern vor allem auch mit den Modeströmungen der Zeit zusammen, mit der Bewunderung für die Berge der Schweiz. Und die Bewunderung für die Bilder von Calame war, was immer die natürliche Folge eines solchen Sachverhaltes sein wird, den gleichen Schwankungen unterworfen wie diese Mode. Das alles, was sich in der weiten Welt abspielte, hätte Calame verhältnismäßig leicht zu ertragen vermocht. Aber es blieb nicht dabei. Auch in Genf begann der künstlerische Widerstand gegen ihn sich zu regen: unter der Führung von Barthélemy Menn, der später der Lehrer von Hodler wurde. Er hat das alles nicht bis in seine letzten Auswirkungen ertragen müssen.

*

Er hatte von jeher, neben verschiedenen andern Krankheiten und Übeln, an seinen schwachen Lungen gelitten. Sein Aufenthalt in Rosenlaui-Bad im Jahre 1862 schadete seiner Gesundheit mehr als die

früheren Aufenthalte. Als er den Ort verließ, hatte er das bestimmte Gefühl, daß er nie mehr dorthin zurückkehren würde, und er sprach es auch seinen Freunden gegenüber aus. Er wurde von nun an während seiner Arbeit im Atelier häufig von großen Müdigkeiten angepackt; er ersann sich äußere Hilfsmittel, um dagegen aufzukommen: Atelierstühle nach einer eigenen Konstruktion. Als er zu einer Badekur in Divonne weilte, gesellte sich zu seiner Lungenkrankheit eine Lungenentzündung. Nach seiner Wiederherstellung riet ihm der Arzt, Herbst und Winter in Mentone an der Riviera zu verbringen. Die Reise, auf der ihn sein Sohn und ein Malkamerad dieses Sohnes begleiteten, nahm ihn so her, daß er sich nach seiner Ankunft am Ort der Bestimmung für einige Tage ins Bett legen mußte. Weil er nicht mehr malen konnte, überwachte er die Malerei seines Sohnes. Nur hin und wieder durfte er, für eine Weile, das Zimmer verlassen, um ans Meer zu gehen und am Strande die reine Luft über dem Meer einzuatmen. Er tat es mit dem gleichen Pflichtbewußtsein, mit dem er gemalt und gezeichnet hatte. Eine Zeitlang schien es, als ob sich seine Gesundheit bessern würde. Er faßte Mut und schrieb fröhliche Briefe nach Genf. Im Januar wurde es sehr kalt, es regnete, der Regen ging in Schnee über, das Hotelzimmer war schlecht geheizt, Calame erkältete sich wieder und wurde ununterbrochen von Fiebern geschüttelt. Und jetzt spürte er mit unabweisbarer Deutlichkeit den nahenden Tod. Er ließ den Pfarrer des Ortes kommen, um sich mit ihm über Gott und über das Leben nach dem Tode zu unterhalten. Und jetzt zeigte sich auch die ganze Tiefe seiner Frömmigkeit. Er äußerte verschiedene Male seine Freude darüber, daß er bald Gott von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen werde. Aber er vergaß dabei die Rücksicht auf seine Familie nicht. Er verlangte, daß man seinen wirklichen Zustand vor seiner Frau und seinen Kindern verberge. Am Abend vor dem Beginn der Agonie bat er, man solle ihm einen Olivenbaumsprößling bringen. Man erfüllte ihm seinen Wunsch. Als er ihn vor sich sah, sagte er zum Geistlichen: «Eh bien, demain, c'est dans le ciel que je fleurirai moi-même».[9] Was er von nun an zu sagen hatte, schrieb er, weil das Reden ihm Mühe machte, in ein kleines Album hinein. In den letzten Stunden ging eine sonderbare Veränderung in ihm vor, die alle Menschen in seiner Umgebung überraschte. Er war für einige Stunden in einen tiefen Schlaf gesunken. Als er daraus aufwachte, leuchteten

[9] Rambert, l, c., p. 472.

seine Augen in einem andern Glanz, und seine Haare, die seit Jahren grau waren, sollen einen kastanienbraunen Schimmer zurückgewonnen haben. Plötzlich erhob er sich, bat um seinen Schlafrock und verlangte, daß man ihn auf einen Liegestuhl setze. Und nun begannen die Erstickungsanfälle. Stundenlang fächelte ihm sein Sohn mit einer gefalteten Zeitung Kühlung zu. Seine Gattin, die neben ihm kniete, sagte beim Anblick dieses Kampfes, bei dem sie nicht helfen konnte, aus ihrem Schmerz heraus: «Ist es denn möglich, daß die Guten ebenso sehr leiden müssen wie die Bösen?» Der Sterbende, der diesen Ausruf gehört hatte, legte seine magere Hand auf die ihre. «Geduld», sagte er, «es wird bald zu Ende sein». Am 17. März 1864, drei Uhr morgens, starb er. Einige Tage vor seinem Tode hatte er sich selber eine Grabschrift aufgesetzt; sie enthielt ein sehr persönliches Bekenntnis zu Gott.

Ein Monumentalwerk über die mittelalterlichen Handschriften der Schweiz

von Walter Muschg

Der Geist der Demokratie ist der Geist der Säkularisation. Die Schweiz ist als staatliches Gebilde die Frucht eines wiederholten leidenschaftlichen Bruches mit den Mächten der mittelalterlichen Vergangenheit. Schon ihre Gründung vollzog sich als eine Absage an die katholisch-feudale Weltordnung. Die Auflehnung gegen sie bestimmte noch in der Neuzeit das Schicksal unseres Landes. Der Sonderbundskrieg und die in der liberalen Kampfzeit durchgeführte zweite Aufhebung der Klöster sind moderne Episoden in der Reihe dieser Emanzipationsakte. Was unsere Geschichtsbücher, nicht nur die populären, an militärischen, wirtschaftlichen, kirchenhistorischen Erinnerungen an die mittelalterliche Kultur mitführen, dient zur Hauptsache der Verherrlichung unseres Abfalls von jener Welt. In unserem Bewußtsein steht kein Bamberger Reiter, keine Jeanne d'Arc, kein romanisches oder gotisches Münster als Sinnbild der nationalen Überlieferung. Es gilt uns nichts, daß in Basel noch heute der von Albertus