

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 9 (1911-1912)

Artikel: Maler-Dichter in der Schweiz
Autor: Faesi, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-748766>

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: 17.02.2026

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

MALER-DICHTER IN DER SCHWEIZ

I.

Dass in der schweizerischen Kunst eine Doppelbegabung für Malerei und Dichtung sich merkwürdig häufig wiederholt, ist zwar schon aufgefallen und ausgesprochen worden, aber meines Wissens ist das Phänomen ununtersucht und unerklärt geblieben.¹⁾

Nun muss freilich von Anfang an festgestellt werden, dass eine vielfache oder zweifache künstlerische Veranlagung überall häufiger ist als man gewöhnlich annimmt; eine Tatsache, die wohl nur darum nicht genügend ins Licht gerückt worden, weil Künstlern selten das Glück zuteil wird, von kongenialen Naturen erfasst zu werden, sondern ihre Verkündiger Fachgelehrte und Spezialkritiker sind.

Kunst — ist das nicht eine Einheit, eine besondere Lebenserscheinung, unter so verschiedenen Gestalten sie sich offenbaren mag? Und ist so nicht Breite und Vielseitigkeit der Veranlagung verständlicher und natürlicher als ein angeborenes Spezialistentum? Wir sind geneigt, zwischen künstlerischen und unkünstlerischen Menschen zu unterscheiden. Jenen ist eine besondere Art des Empfindens und Fühlens eigen, ja eine besondere Auffassung der Welt; sie sind im innersten Wesen anders abgestimmt als diese. Ihr Verständnis für die verschiedenen Kunstgattungen mag ungleich sein, aber allen werden sie die gleiche unwillkürliche Sympathie und Achtung entgegenbringen. Wenn sich zu dieser seelischen Disposition der schöpferische Trieb findet, so wird auch er oft genug allgemeiner und unbestimmter Natur sein, wird nach verschiedenen Auswegen tasten, sich in verschiedenem Material zu realisieren suchen.

Universalität der künstlerischen Anlage ist freilich viel dichter gesät als Universalität in den Leistungen; das hat seinen Grund in der Beschränktheit des Bildungsganges, der menschlichen Arbeitszeit und -kräfte, anders ausgedrückt in den technischen Schwierigkeiten der Künste. Das Universalgenie ist ein fast über-

¹⁾ Eben erfahre ich, dass Eduard Korrodi in einem Kapitel seiner demnächst erscheinenden Abhandlung über den Stil C. F. Meyers das Problem unabhängig von diesem Aufsatz zur Behandlung gebracht hat.

menschliches Ideal, das freilich immer wieder seine Anziehungskraft ausübt, aber auch in den Epochen, wo es auf den Schild erhoben worden, so etwa in der Renaissance, selten sich verwirklicht hat. Noch bei den Größten dominiert immer eine Kunst über die andere; bei Leonardo die Malerei, bei Wagner die Musik. Für kleinere Geister vollends gilt das Gebot der Konzentration noch strenger, wenn sie nicht der Gefahr eines vielseitigen aber zwitterhaften Dilettantismus verfallen wollen.

Wenn wir die Künste auf ihre Verwandtschaftsbeziehungen hin untersuchen, so wird die Poesie eine mittlere Stellung einnehmen, während bildende Kunst und Musik die Flanken sind, die sich wenig angehen. Kein Zufall, dass sie sich selten in einer Person vereinigen, es sei denn, dass die Dichtung, wie bei E. Th. A. Hoffmann oder Samuel Butler (1835 bis 1902) dem Vorläufer Shaws, Bindeglied und Dominante bilde. Dagegen erscheint eine Vereinigung des musikalischen Talents mit dem poetischen von vornherein wahrscheinlich, alliierten sich doch auch die beiden Künste mannigfaltig zum Gesamtkunstwerk. Man denke an die Chöre der antiken Tragödie, an die Oper; oder an das Volkslied, den Minnesang, das neuere Kunstlied. (Überhaupt ist es namentlich die Lyrik, die nach einer Ausgestaltung in Musik strebt; auch in der Oper sind ja die lyrischen Partien die Höhepunkte.)

Um so erstaunlicher, dass kein bedeutender Liederdichter zugleich bedeutender Liederkomponist war, und allbekannt ist ja die Unfähigkeit der Opernkomponisten, sich ein poetisch wertvolles Libretto selbst zu schaffen. In wirklich großartiger Weise haben sich die beiden Künste nur einmal verbunden: in Richard Wagner. Im allgemeinen ist musikalische Begabung eine Sache für sich; bedeutende Musiker können unbedeutende, oder doch höchst einseitig veranlagte Menschen sein; umgekehrt entsprechen bei Rousseau und Nietzsche die musikalischen Leistungen nicht dem großen pathetischen Grundrhythmus ihrer tiefsten Persönlichkeit.

Am häufigsten gehen bildende Kunst und Poesie eine Personalunion ein, wiewohl ihr Zusammenarbeiten zum Gesamtkunstwerk in einem höhern Sinne nicht möglich ist, sondern nur in dem untergeordneten der Illustration. So war Thackeray sein eigener Illustrator, William Morris und zuvor schon William Blake Autor,

Dekorateur, ja Drucker seiner Bücher in einer Person, und Wilhelm Busch hat, wenn auch auf dem abliegenden Gebiete der Karikatur, eine ganz persönliche und originelle Art gegenseitiger Ergänzung der beiden Künste gefunden.

Steckt in der Lyrik latente Musik, so in der Epik latente Malerei. Auf die Darstellung des Sichtbaren hingedrängt, bildet sie die Verbindungsbrücke zur bildenden Kunst. Es ist die selbe Freude am bunten Geschehen, an der Sinnfälligkeit der Natur, die Ariost wie Raphael, Wolfram von Eschenbach wie Dürer beseelt; das liebevolle Hineinempfinden in die Landschaft kann einen doppelten Ausdruck gewinnen: die Bilder Rudolf Kollers entspringen dem selben Trieb wie die Schilderungen seines Freundes Keller.

Nun finden sich Dichter mit Mal- oder Zeichentalent wohl unter jedem Himmelsstrich, außer den schon erwähnten fallen einem bedeutende Namen ein, wie Goethe, Scheffel, Mörike, Friedrich Müller (Verfasser des Faust), Fritz Reuter, August Kopisch, Adalbert Stifter; unter den Franzosen Victor Hugo, die Brüder Goncourt, Théophile Gautier, der zwar als Maler scheiterte, aber, um mit Brunetière zu reden, in der Kunst der Beschreibung die malerische Revolution vollzogen hat; in beidem an unsern Gottfried Keller erinnernd. Dante Gabriel Rossetti ist ein italiänischer Universalkünstler, ins Englische übersetzt: seine Gemälde und Gedichte gehören eng zusammen, nur mit Salomon Gessner teilt er das seltene Glück, seine innere Welt in zwei Kunstsprachen genau zum selben Ausdruck gebracht zu haben. Der Russe Gogol hat die Typen seines berühmten Lustspiels ebenso lebendig mit dem Stift wie mit der Feder gezeichnet. Unter den Italiänern fallen die vielen Maler auf, die sich nebenbei mit mehr oder weniger Glück in der Dichtkunst versuchten: Giotto, Raphael, Benvenuto Cellini, Michelangelo.

II.

Aber lassen wir nun unsere einheimischen Doppeltalente Revue passieren. Dem stattlichen Zug schreitet weit voran die stattliche Gestalt des Berners Niklaus Manuel. Er ist ein Universalgenie der Renaissance- und Reformationszeit, auf schweizerische Proportionen zugeschnitten; Staatsmann, Soldat, Agitator für

die Reformation, Dichter und Maler zugleich. Als Dramatiker steht er in der Schweiz bis heute an erster Stelle; über seine malerischen Leistungen scheint das Urteil verschieden zu sein. Die geistreiche Intention, die poetische Erfindung in seinen Kompositionen sei ungleich bedeutender als der malerische Stil, mit welchem sie behandelt sind, meint Gottfried Keller in seiner Würdigung dieser Persönlichkeit.

Gewiss ist es kein Zufall, dass dann, zwei Jahrhunderte später, die Parole von der Dichtung als einer „Malerei mit Worten“ von zwei Zürchern, Bodmer und Breitinger, in den literarischen Feldzug geschleudert wurde; diesem Programm sind ihre weitem und engern Landsleute oft nur allzutreu geblieben.

Zürcher stellen denn auch die Kerntruppe der nun folgenden Doppeltalente. Vor allen Salomon Gessner, von dem noch ausführlich die Rede sein soll, dann, von ihm beeinflusst und schon als Knabe im Zeichnen von ihm aufgemuntert, Martin Usteri. Ganz ähnlich veranlagt wie er war sein Freund David Hess. Beide sind mehr Universaldilettanten als Universalkünstler, behaglich verweilende Kleinmaler, liebenswürdige Idylliker, etwas ängstliche Satiriker der Zeitereignisse, gewissenhafte Liebhaber des Historischen in ihren Dichtungen wie in ihren Zeichnungen. Der letzte aus dieser Trias etwas enger, veralteter, blutarmer, aber gediegener Patrizierkultur, Ulrich Hegner, war wenigstens Kunstschriftsteller. Eigentümlich ist Lavaters Fall. Ein eminent scharfer Beobachter, ein geistreicher Porträtist mit dem Auge war er doch zu seinem lebhaften Schmerz ohne Talent in der Hand, und sein physiognomisches Werk ist in erster Linie an diesem Mangel gescheitert. War bei den genannten Künstlern das Problematische der zweifachen Anlage latent geblieben, ersehnt Lavater für sich die fehlende Gabe, so macht dem, der sie alle überragt, Gottfried Keller, die doppelte Neigung schwer zu schaffen, wird zu einer großen Krisis, deren Verlauf und glückliche Lösung später dargestellt werden soll.

C. F. Meyer hat zwar die bildende Kunst nur in frühen Jahren ausgeübt, immerhin ist es bezeichnend, dass auch er Maler werden wollte. Auch er gibt Augenkunst; die reine Schärfe und plastische Deutlichkeit seiner Gestalten und Szenen verdankt er dem Maler in sich, oder besser: dem Bildhauer. Denn Eduard Korrodi hat

recht: Meyer war es, „der dann den Pinsel an den Meißel tauschte, der nicht mehr malte und radierte in Versen, sondern in carrari-schen Marmorbrüchen das Wort prägte“.

Adolf Frey führt in dieser Beziehung die Tradition Kellers weiter; auch ihn hielten in der Jugend nur äußere Hindernisse vom Studium der Malerei ab, übrigens, wie er sagt, zu seinem Glück; auch bei ihm lebt sich der unterdrückte Trieb in der Poesie aus. Das gleiche gilt von Karl Spitteler. Er fühlte sich zu allen drei Künsten hingezogen, opferte aber mit der ihm eigenen heroischen, ja gewalttätigen Energie die zwei andern der Poesie zuliebe. Nicht so glücklich, nicht so entschlossen ist bis jetzt Gustav Gamper, der, so viel ich weiß, in allen Künsten dilettiert, ohne sich bisher in einer zur Meisterschaft durchgerungen zu haben.

Im allgemeinen ist es also der Dichter, der den Maler überwiegt und entweder neben sich bestehen lässt oder ihn in sich absorbiert.

Eine häufige Erscheinung ist anderseits die poetische Phantasie bei den Schweizer Malern. Schon Gessners Zeitgenosse und Mitbürger, dessen Wirksamkeit freilich in Italien und London sich entfaltete, Heinrich Füßli, war durch eine mächtige, visionäre Phantasie ausgezeichnet, die ihn freilich meist ins Gebiet des Grauenhaften führte. Übrigens ist er auf literarischem Gebiet für die Übersetzung mehrerer Shakespearedramen zu nennen; Shakespeare, Milton und andere Dichter befruchteten seine Einbildungskraft. Böcklin ist in seinen Bildern durch und durch Poet, wohl weit mehr als in seinen gelegentlichen Versen, und wenn Albert Welti kürzlich gegen Van Gogh aufgetreten ist, so erneut er den alten Kampf zwischen einer poetischen Malerei, wie er sie vertritt, und einer sozusagen bloß optischen, ein Kampf, wie er schon zwischen Burne Jones und Whistler geführt worden.

In Karl Stauffer-Bern schieden sich die Talente: er war zuerst Maler, wurde dann Bildhauer, und das poetische Talent wäre bei einem weniger tragischen Geschick vielleicht zeitlebens im Schlummer geblieben. Es wurde erweckt durch die tiefste seelische Erschütterung; aus einem solchen Zustand vermag die Poesie unmittelbarer als die andern Künste zu erlösen; das ist wohl der Hauptgrund für die lyrische Fülle aus der Zeit, da er von der

geliebten Frau verlassen schmachvoll gefangen saß. Der Mangel des nötigen Materials zum Zeichnen mag freilich dazu mitgewirkt haben, dass er seine Seele in lyrische Ströme ergoss.

III.

Jede Doppelveranlagung birgt Reize und Gefahren, und das Verhältnis der Schwesterkünste kann sich je nach ihren Proportionen und andern Umständen verschieden gestalten. Die beiden Kräfte können sich ebensowohl unterstützen, fördern, ergänzen, als im Wege stehen, paralisieren, sich gegenseitig und ihren Träger aufreiben. Zwei entgegengesetzte Hauptlösungen sollen hier eingehender untersucht werden, und zwar an den beiden Schweizerkünstlern, bei denen sich die Doppelanlage am ersichtlichsten offenbart, die nicht, wie die meisten andern, in einer der Künste Liebhaber blieben, sondern das Problem als eine Berufs-, ja Lebensfrage auffassten: Gessner und Keller.

Übrigens werden sich, gleichsam als Nebenprodukt unserer Untersuchung, manche bis jetzt übersehene Verwandtschaftszüge zwischen den beiden ergeben. Gleich wichtig für beide ist ihr Verhältnis zur Natur; beider Lebenswerk wächst aus der Landschaft.

Bei *Salomon Gessner* ist das einleuchtend; er ist Landschaftler in beiden Künsten; „das beste und der Hauptendzweck,“ gesteht er, „ist doch immer die Natur.“ Freilich ist der Mensch seinen Dichtungen unentbehrlich, ja selbst seinen Bildern einverleibt er fast immer Figürliches, ganz dem großen Zuge jener Zeit entsprechend, den Menschen zur Natur zurückzuführen. Was Rousseau postuliert, vollzieht Gessner in der imaginären Welt der Kunst.

Moderne Landschaftsmalerei erstrebt größere Sachlichkeit, stellt die Natur als solche vor uns hin und überlässt uns das weitere. Aber noch Böcklin lässt selige Gestalten auf seligen Gefilden weilen, und indem er seine Landschaft also bevölkert, erweckt er den Gedanken, wie sich hier leben und träumen ließe. Etwas Schwelgerisches, etwas Sentimentalisches mischt sich so in den Genuss seiner Malerei. Böcklin und Gessner (deren Stift übrigens im Sihlwald, wo jener gerne weilte, dieser lange Zeit wohnte, vielleicht die selben wundervollen Bäume festgehalten),

beide waren sie Poeten der Landschaftsmalerei. Freilich hat des Baslers Kraft, seine menschlichen und halbmenschlichen Wesen aus der Natur herauswachsen zu lassen, gleichsam als Personifikation ihrer Stimmung, etwas weit ursprünglicheres; der Zürcher setzt mehr seine Wesen in die Landschaft hinein. Es sind badende Mädchen, lustwandelnde Halbgötter, Fischer, die am Wasser rasten, oder, wenn es hoch kommt, einen Kahn vom Ufer lösen. Wir werden eingeladen zu einem angenehm sehnsüchtigen Hineinträumen, in uns erwacht der Wunsch, diesen natürlichen glücklichen Geschöpfen gleich ein vegetatives unschuldiges Dasein zu genießen.

In Gessners Dichtungen sind die Personen noch allzusehr Staffage, sie werden nur in ihren primitivsten und allgemeinsten Trieben vorgeführt; sie sind nur interessant in ihrem Verhältnis zur Natur. Daher sind seine Dichtungen heute ungenießbar, während die Stiche immer noch erfreulich sind. Die Landschaft kann eben sehr wohl für die bildende Kunst als Objekt genügen, nicht aber für die Poesie.

Durch den Mangel menschlicher Gestaltung einerseits, durch die malerische Auffassung der Poesie anderseits erklärt sich die erstaunlich enge Zusammengehörigkeit der beiden Künste bei Gessner. Wir sind in der Stadt Bodmers, dessen Einfluss trotz Spärlichkeit der persönlichen Beziehungen unverkennbar ist. Übrigens war malende Poesie damals die allgemeine Richtung, gleichsam eine englische Mode, die freilich wieder in einen höhern Zusammenhang einzureihen ist: in die Entdeckung der Natur für die Poesie. Gessner selbst spricht von diesen Einflüssen in dem berühmten „Brief über die Landschaftsmalerei an Herrn Füßlin“. „Der Landschaftler muss sehr zu beklagen sein, den zum Beispiel die Gemälde eines Thomsons (des Verfassers der von Haydn vertonten „Jahreszeiten“) nicht begeistern können. Ich habe in diesem großen Meister viele Gemälde gefunden, die aus den besten Werken der größten Maler genommen scheinen und die der Künstler ganz auf seine Leinwand übertragen könnte.“ Auch für Brockes, der diese Richtung damals in Deutschland auf die Spitze getrieben, legt er ein Wort ein. „Und hier nehme ich Gelegenheit, einem redlichen Manne das Wort zu reden, der schon fast vergessen ist. Brockes hat sich eine ganz eigene Dichtart gewählt;

er hat die Natur in ihren mannigfaltigen Schönheiten bis auf das kleinste Detail genau beobachtet; sein zartes Gefühl wurde durch die kleinsten Umstände gerührt: ein Gräschen mit Tautropfen an der Sonne hat ihn begeistert; seine Gemälde sind oft zu weit-schweifig, oft zu erkünstelt; aber seine Gedichte sind doch ein Magazin von Gemälden und Bildern, die gerade aus der Natur genommen sind.“ In der Tat war Brockes damals schon maga-ziniert; über seine Akribie und Weitschweifigkeit musste man bald herauskommen und Gessner selbst hat dabei geholfen. Brockes gleicht einem jener eigensinnigen Niederländer, die mit der Lupe malten und mit der Lupe betrachtet werden mussten. Es ist klar, dass über der Kleinarbeit die Komposition und Stimmung des Ganzen verloren geht. Gessner ist es, der über das Detail hin-ausführt, und schon tiefer das Wesen, den Gesamtreiz, die Atmo-sphäre einer Gegend erfasst. Mit dunkleren, schwermütigeren Farben gelingt das selbe Christian Ewald von Kleist; Klopstock hat wesentlichen Anteil an der Entwicklung, lässt doch Werters Lotte diesen einen Namen fallen, als sie dem abziehenden Gewitter nachschaut und der erquickende Wohlgeruch der erfrischten Natur zu ihr aufsteigt. Und endlich ist Werter selber zu nennen, wo die Landschaft schon gänzlich befreit ist aus der gessnerschen Enge und Ängstlichkeit.

Die Auswüchse der landschaftlichen Überwucherung in der Poesie hat Lessing mit dem eisernen Besen seines Laokoon gründ-lich weggefeht; nur die Auswüchse — denn die ganze Bewegung ist gewaltig genug, uns heute noch zu beherrschen. Gessner ge-hört ins vorlessingsche Stadium. Bis zu einem gewissen Grad ist seine Poesie ein Irrtum, ein Irrtum über die Grenzen der Kunst. Nirgends lässt er ein Wort darüber verlauten, dass die Mittel der Künste verschiedene seien, sondern es wird durchaus noch die Verbindung angestrebt. „Noch einen wichtigen Rat muss ich dem Künstler andringen: Die Dichtkunst ist die wahre Schwester der Malerkunst. Er unterlasse nicht, die besten Werke der Dichter zu lesen; sie werden seinen Geschmack und seine Ideen verfeinern und erheben, und seine Einbildungskraft mit den schönsten Bildern bereichern. Beyde spüren das Schöne in der Natur auf; beyde handeln nach ähnlichen Gesetzen. Mannigfaltigkeit ohne Ver-wirrung ist die Anlage ihrer Werke, und ein feines Gefühl für das

wahre Schöne muss beyde bey der Wahl eines jeden Umstandes, eines jeden Bildes durch das ganze leiten. Wie mancher Künstler würde mit mehr Geschmack edlere Gegenstände wählen; wie mancher Dichter würde in seinen Gemälden mehr Wahrheit, mehr Malendes im Ausdruck haben, wenn sie die Kenntniss beider Künste mehr verbänden.“

Prüfen wir Gessners Dichtungen darauf hin, was er von der Malerei gelernt haben mag, so finden wir freilich des „Malenden im Ausdruck“ nur allzuviel, der Wahrheit, das heißt der wahrheitsgetreuen Schilderung, aber zu wenig. Beides ist durchaus historisch zu erklären; seine Landschaftsschilderungen sind wahr für jene Zeit, bedeuten einen Schritt zu größerer Naturtreue. Übrigens ist zu beachten, dass er in beiden Künsten zwischen einem mehr idealisierenden und einem realistischeren Stil geschwankt hat, allmählich sich eher dem letztern zuneigend. Es ist ein beträchtlicher Schritt auf dem Wege der allgemeinen Entwicklung von seinen Landschaften mit französisch stilisierten Gärten, antiken Statuen und Tempeln zu den freier angelegten, mit einfach ländlichem Fischervolk und Strohhütten; ein beträchtlicher Schritt vom Daphnis zu der Schweizeridylle „Das hölzerne Bein“.

Wohl aber gewahren wir die Förderung durch den Maler in der adretten, reinlichen Deutlichkeit und Vergegenwärtigung der Szenen. Gessner geht mit Bewusstsein darauf aus, durch Worte optische Vorstellungen zu erzeugen. Er versucht nicht ohne Erfolg, einen seelischen Vorgang in einen sichtbaren umzuwandeln, jede Bewegung mit Akuratesse festhaltend, etwa wenn er die Begegnung zweier Liebender schildert. So wenig er sich Rechenschaft geben mochte von den reichen Mitteln, die Lessing im Laokoon offenbart, um Schilderung in Handlung umzusetzen, so gelingt es ihm doch schon, eine Bewegung als solche in ihren Teilen anschaulich zu machen. „Daphne kam, durch des Bordes Schatten, herunter an den Bach. Reinlich zog sie ihr blaues Gewand von den kleinen weißen Füßen herauf und trat in die helle Flut. Sie bückte sich und wusch mit der rechten Hand ihr reizvolles Gesicht; mit der linken hielt sie ihr Gewand, dass nicht das Wasser es netze. Aber nun stund sie still und wartete, bis kein Tropfen von ihrer Hand mehr das Wasser bewegte.“ Kein Zweifel, der Maler hat den Dichter mächtig gefördert. Ein

Dichter, der zugleich Maler ist, wird bewusst oder unbewusst mit offeneren Augen und aufmerksameren Sinnen herumgehen, wird mehr und getreue Bilder der Außenwelt in sich aufnehmen, und so wird das Bildliche ein ausgesprochenes Merkmal seiner Werke werden. Gessner lässt sich alle Mühe zu behaglicher Rezeption. „Ich bin gewohnt, von allem, was jeden Tag meine Seele in Regung bringt, den Eindruck zu sammeln, um es bey meiner Kunst zu benutzen. . . . So wie ich spazieren gehe, oder einem Konzert beywohne, oder das Spiel der Kinder, oder den Aufgang oder den Untergang der Sonne beobachte, so überlass ich mich jeder Empfindung. Ich berühre sogleich in zwei oder drei Zeilen, was mich in jenen Augenblicken berührt hat; ich gehe dann alle Tage und zuweilen öfters des Tages jene Bemerkungen durch; ich dehne sie in meinem Gemüt aus, ich bringe sie zusammen, ordne sie, gebe ihnen Farbe und Gestalt, kurz ich beseele mit vielem Fleiße diese Art von Pflanzungen, bis ich sie auf einmal frisch und zeitig vor mir sehe.“ Dieses Verfahren, fügt er bei, gelte für die Malerei wie für die Poesie.

Der Trieb zu beiden ist sehr früh in ihm wach, doch überwiegt in der ersten Hälfte seiner Schaffenszeit die Poesie. Mit 25 Jahren ist er wie Klopstock auf der Höhe, mit 42 Jahren schweigt er als Dichter, also 16 Jahre vor seinem Tod. Seine poetische Art machte frühe Leistungen möglich, denn sie erfordert keine große menschliche Reife, aber der enge Umkreis ist auch bald erschöpft. Die bildende Kunst erträgt mehr Variationen, erfordert aber „mechanische Übung“, technische Fertigkeit, die er sich langsam erst erwerben muss. So gelingen ihm erst spät befriedigende malerische Leistungen.

Alle seine Errungenschaften sind relativ; seine Naturempfindung, die heute etwas schwächlich, salon- oder besser gartenhaft erscheint, bedeutete damals eine Vertiefung. Er besaß eine — damals — für einen Poeten fast unerhörte Intimität mit den Naturdingen, ein Organ für die Daseinsgefühle der Pflanzen, einen vegetativen Instinkt. Das Arkadische seiner Natur, auch ihre klassizistische Idealisierung in edle Einfalt und stille Empfindsamkeit sind uns fremd; aber sein berühmter Biograph, Heinrich Wölfflin, hat recht, seinen Sinn für das nordisch Intime, das Kleine, Lauschige, Wohnliche zu betonen.

Gessners unerhörter Erfolg ist nur zu verstehen aus der Sentimentalität jener Zeit, aus dem Zwiespalt von Natur und Kultur; aber in ihm selbst lebt doch ein Stück echter Naivität. Wenn er auch seiner Wirkung nach in die breite Front der Naturkämpfer von Rousseau bis Schiller gehört, wenn er gelegentlich von dem „Ekel und all den widrigen Eindrücken“ spricht, die ihn „außer die Mauern verfolgen“, so spielt jener Zwiespalt doch keine Rolle in seinem Leben; dieses ist vielmehr ein ländliches Idyll, nur dass es mehr nach Käse und Tabak riecht als sein imaginäres Arkadien. Auch das Milieu, aus dem er stammt, weist trotz einem ordentlichen Zopf eher noch patriarchalische Züge als Überkultur auf. Stilles Glück und breites Behagen war die Grundstimmung seiner Existenz, und wenn man bedenkt, wie ungern sich die Menschen glücklich nennen lassen, so wird es noch mehr ins Gewicht fallen, dass er es mit Vergnügen geschehen ließ.

Er ist fast ein Naturkind zu nennen, und bei aller Zartheit ist auch etwas Primitives in seiner Kunst. Mehr als das: etwas Unentwickeltes, Dilettantisches. Sein Wert lag überall mehr „in der bloßen Intention“ als in der Qualität. Daraus erklärt sich auch die glückliche Lösung des Problems seiner Doppelbegabung. Ihm wiederfuhr das seltene Glück eines ungewöhnlichen Erfolges und Einflusses, trotzdem er sich weder in der einen noch in der andern Kunst zu voller Reife und Meisterschaft ausgewachsen hat. Ihn führte der selbe Weg bequem zu beiden Künsten. Seine Bilder und seine Bücher sind ein doppelter und dazu ein ähnlicher Ausdruck, sind bloße Varianten des selben Themas. Nicht dass sie sich zum Gesamtkunstwerk eigentlich ergänzten, aber ihre Zusammengehörigkeit leuchtet ein, in unsrer Vorstellung sind beide verbunden. Man denkt sich die harmlosen Geschehnisse seiner Idyllen in die Landschaften hinein.

Malerei und Dichtung sind bei Gessner Schwestern, die in der harmlos glücklichen Enge und Einfalt seines geistigen Haushaltes friedlich beieinander wohnen, sich gegenseitig zu Hilfe kommen und herausputzen und mit ihren Zwillingszügen ein Bild seltener und löblicher Eintracht geben.

IV.

Bei Gottfried Keller ist diese kindliche Harmonie eines glücklich stillen Zusammenlebens unmöglich; dazu sind die beiden Schwestern von zu kräftigem Lebens- und Herrscherdrang be-seelt, jede strebt zu sehr ihrer eigenen vollen Entfaltung zu, be-gehrt die ganze Herzens- und Gehirnkammer für sich. Das Problem wird ernster, wird zu einem künstlerischen Ringen. Mit dem Worte Gessners, seine Bilder seien die Frucht seiner glücklichsten Stun-den, halte man Kellers Äußerung zusammen, er habe seinen grünen Heinrich buchstäblich unter Tränen zu Ende geschmiert.

Im Leben der zwei Künstler überraschen einige ähnliche Züge. Den beiden phantasievollen Zürcher Knaben tritt die selbe Natur anregend entgegen; Gessners Aufenthalt auf dem Irchel mag eine ebenso bedeutungsvolle „Flucht zur Mutter Natur“ ge-wesen sein, wie die Glattfeldertage für Keller. Den zeichnerischen Versuchen, die Natur zu bewältigen, geht die erste, spielerisch primitive Äußerung des Kunsttriebes voraus: Gessner bildet Fi-gürchen in Wachs, und die embryonalen Wachskünste des grünen Heinrich werden auf eine Jugendreminiszenz des Verfassers zurück-gehen. Die beiden Künstjünger machen sich vorerst ganz ohne Anleitung an ihren Beruf, und was der ältere von sich sagt, kann auch ohne weiteres für den jüngeren gelten: „Beschmierte ich in meinen jungen Jahren eine Menge Papier, so war's doch nur ein elendes Spiel, ohne Absicht und ohne Anführung.“ Dann wandern beide nordwärts über die Grenze, geraten in der Fremde mit ihrem trotzig erwählten Beruf in die Klemme und schlagen sich nach Künstlerart durch.

Nun aber trennen sich ihre Wege: Gessner entwickelt sich in beiden Künsten zugleich, kehrt nach wenigen Jahren voll guter Hoffnung zurück und die Erfüllung vollen Könnens und Erfolges lässt nicht lange auf sich warten. An Keller bewahrheitet sich das Wort seines Landsmannes Spitteler: „Die stärksten Seelen gehen am längsten fehl.“

Auch in der Art seines malerischen Talents ist er Gessner verwandt. Zwar erklärt er selbst den Entscheid für die Land-schaftsmalerei aus dem Zufall, dass nur angebliche Landschaftler am Orte zugänglich für ihn waren; wir werden an tiefere Ur-

sachen glauben. Wenigstens kann man sich Keller nicht als Vertreter der andern großen Gattung damaliger Malerei denken: der Historienmalerei, wogegen man sich etwa vorstellen mag, dass C. F. Meyer bei genügendem Talent sich in dieser Richtung ausgebildet hätte. Schon in einem seiner Knabendramen, so erzählt Keller selbst, habe eine der Gestalten „einen ziemlichen Vortrag über den Unterschied der Historien- und Landschaftsmalerei gehalten, wie diese ein sorglos lustiges Völkchen hervorbrächte, während jene nur von düsteren, wo nicht blutgierigen Graubärten betrieben würde, mit denen sich nicht spassen ließe.“ — Der kindliche Ausdruck dafür, dass die Landschaftsmalerei seinem Naturell besser liege! Und wenn er später die Landschaftler „Nichtstuer und Idyllenjäger“ nennt, so ist er selbst lange ein solcher gewesen, wenn auch im fruchtbarsten Sinne. Kellers Phantasie schöpft nicht aus der Geschichte und Ferne, sondern aus dem Gegenwärtigen, geht nicht aufs Monumentale, sondern auf liebevolle Verklärung und Beseelung des Kleinen. Er ist im Grunde Idylliker wie Gessner, nur auf reifere und tiefere Art. Meyer eignet eine geniale Auffassung großer historischer Aktionen, Keller ein geniales Verhältnis zu Natur und Heimat.

Hängen Kellers malerische Leistungen nicht so innig mit seinen Dichtungen zusammen wie die Gessners, so erwachsen sie immerhin dem selben Umkreis. Die heimatlichen Landschaftsbilder erinnern an die Schilderungen in den Zürcher Novellen oder im Grünen Heinrich. Wie dieser liebte es sein Urbild, Keller selbst, „seine Person symbolisch in die interessanten Szenen zu versetzen, welche er erfand. Diese Figur, in einem grünen romantisch geschnittenen Kleide, eine Reisetasche auf dem Rücken, starrte in Abendröten und Regenbogen, ging auf Kirchhöfen oder im Walde und wandelte auch wohl in glückseligen Gärten voll Blumen und bunter Vögel.“ Die Federzeichnung „Dorflandschaft“ ruft der Erinnerung an Heinrichs Heimatdorf, und auch der „Blick vom Zürichberg“, der „Wolfbach“ und die mannigfaltigen Baum- und Bachstudien muten an wie Illustrationen Kellerscher Novellen. Das „mittelalterliche Städtebild“, das übrigens in der nachträglichen Beschreibung (im Grünen Heinrich) noch reicher ausgefallen ist, als auf dem Karton, hat etwas von der engen Traulichkeit und eigensinnigen Winkelei Seldwylas, und die vergnüglichen

Fratzen in Kellers Skizzenbüchern scheinen wie embryonale Karikaturen zu den wunderlichen Käuzen dieses Städtchens. Man wäre nicht erstaunt, beim Hin- und Herblättern plötzlich die drollig verzerrten Gesichter der drei Kammacher auftauchen zu sehen; statt dessen stößt man etwa auf einen Teufel, der einem andern die Krallen an den Füßen schneidet. Teufel und Pfaffen spielen überhaupt eine Rolle; vor dem Schädel aber, aus dessen Höhlen vergnüglich ein Narrenschalk herauschaut, kommt einem die nachdenkliche Geschichte des Zwiehanschen Totenkopfes in den Sinn, der im Ränzel des Grünen Heinrich getreulich mitwandert. Alle diese Skizzen sind nur stofflich interessant; vollends hat es Kellers Stift nie zu der edel schlichten, schönen Menschendarstellung gebracht wie seine Feder. Aber auch das Ulkige und Krause ist ein Teil seiner Natur.

Übrigens ist es schwer zu wissen, was er unter günstigeren Bedingungen und bei längerem Aushalten noch hätte erreichen können. Während der Dichter als sein eigener Lehrmeister sich an großen Vorbildern und Meistern, die ihm ungesucht und allgegenwärtig entgegentreten, immer selbst erzieht, ist der Maler viel abhängiger von Lehrern und Schule. Nun gibt es freilich in der Musik wie in der bildenden Kunst junge Virtuosen, die sich der technischen Dinge mit fabelhafter Leichtigkeit bemächtigen; nur so ist es erklärlich, dass in diesen Künsten Wunderkinder erstaunlich früh vollkommene Leistungen aufzuweisen haben, während in der Dichtung, wo es weniger auf die Technik als auf menschliche Entwicklung und Wesensbildung ankommt, eine ähnliche Frühreife kaum existiert. Aber Keller hatte nur das künstlerische Auge und den Trieb, nicht die angeborene Virtuosität und Fertigkeit der Hand. Er wurde Maler, wie er sagt „ohne jenes Selbstkönnen und Leichtlernen in den Anfängen“; und, fügt er hinzu, „stets übel beraten“.

Der eigentliche Entschluss zur Malerei scheint im Sommer 1834 in Glattfelden gefasst worden zu sein, und wenn wir der Darstellung im Roman auch hierin biographische Treue beimessen dürfen, so hat neben der heimatlichen Natur kein anderer als Salomon Gessner den Hauptanteil. Heinrich-Gottfried entdeckt eine kleine Schar guter Franzbände mit goldenem Rücken: „ich zog einen Quartband hervor, blies den dichten Staub davon, und

schlug die Gessnerschen Werke auf, in dickem Velinpapier, mit einer Menge Vignetten und Bildern geschmückt. Überall, wo ich blätterte, war von Natur, Landschaft, Wald und Flur die Rede; die Radierungen, von Gessners Hand mit Liebe und Begeisterung gemacht, entsprachen diesem Inhalte; ich sah meine Neigung hier den Gegenstand eines großen schönen und ehrwürdigen Buches bilden. Als ich aber auf den Brief über die Landschaftsmalerei geriet, worin der Verfasser einem jungen Manne guten Rat erteilt, las ich denselben überrascht von Anfang bis zu Ende durch. Die unschuldige Naivität dieser Abhandlung war mir ganz fasslich; die Stelle, wo geraten wird, mannigfaltig gebrochene Feld- und Bachsteine auf das Zimmer zu tragen und darnach Felsenstudien zu machen, entsprach meinem noch halbkindischen Wesen und leuchtete mir ungemein in den Kopf. Ich liebte sogleich diesen Mann und machte ihn zu meinem Propheten. Nach mehr Büchern von ihm suchend, fand ich ein kleines Bändchen, nicht von ihm, aber seine Biographie enthaltend. Auch dieses las ich auf der Stelle ganz durch. Er war ebenfalls ein hoffnungsloser Schüler gewesen — eine weitere Ähnlichkeit der beiden! — indessen er auf eigene Faust schrieb und künstlerischen Beschäftigungen nachhing. Es war in dem Werkchen viel von Genie und eigener Bahn und solchen Dingen die Rede, von Leichtsinne, Drangsal und endlicher Verklärung, Ruhm und Glück. Ich schlug es still und gedankenvoll zu, dachte zwar nicht sehr tief, war jedoch, wenn auch nicht klar bewusst, für die Bande geworben.“ Noch an einer andern Stelle spricht Heinrich von „idyllischen Hainen Gessners“, deren Poesie ihn frappte und sogleich für ihn einnahm.

Auf den ersten Glückstaumel folgen die mannigfaltigen Irrfahrten und Enttäuschungen, Versuche und Entgleisungen. Schlecht beraten nennt sich Keller mit Recht. Auf eigene Faust und als Autodidakt pfadete er sich den wunderlichen Entwicklungsgang seiner Berufsbildung, ringt mit der großen Natur als ein ungeschulter Kämpfer ohne zureichende Kraft und gerät in die Hände von Arbeitsgebern oder Lehrern, die, wie Peter Steiger, der „Habersaat“ im Roman, seine gesunde, hilflose Anschauung verformen; oder ihm durch ein widerwärtiges Geschick wieder entzogen werden, wenn sie ihn, wie Rudolf Meyer, alias Römer, eben kaum auf den rechten Weg gewiesen. In der Vaterstadt

fehlten jegliche Bedingungen; so zog Keller 1840 nach der Kunststadt München. Aber hier waren ebenso große Gefahren zu entgleisen als etwas Rechtes zu werden. Neue Wege wurden eben erst gefunden; an der Akademie herrschte eine leer gewordene Epigonenkunst und war Unterricht im Landschaftszeichnen- und -Malen überhaupt nicht erhältlich. Ist es nicht ein fast unglaubliches Zeugnis, dass der angehende Landschaftler gesteht: „Jetzt ist schon der zweite Sommer, wo ich keinen Strich nach der Natur machen kann.“

Daran hinderte ihn ein anderer großer Feind seiner Entwicklung: die finanzielle Not. Der junge Maler ist auf den Erwerb angewiesen, bevor er Muße hat, sich auszubilden. Kurz, es scheinen sich alle erdenklichen feindlichen Mächte vereint gegen sein Vorwärtskommen zu stemmen und ihm den geraden Weg zu verlegen. Man wird einwenden, dass eine Reihe der tüchtigsten Maler wohl mit ebenso großen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten und dennoch zum Ziele kamen, ja dass die Notlage sowohl zur treibenden wie zur hemmenden Kraft werden kann, und dass Kellers Misserfolg letzten Endes doch nur aus dem Mangel seiner Begabung zu erklären ist.

In der Tat ging es doch anfangs trotz aller Hindernisse vorwärts, bis zu einer bestimmten Stufe, über die er trotz vieler Versuche nicht mehr herauskam. Mit aller Schärfe ist diese in der Malerlaufbahn nicht seltene Krise im Grünen Heinrich an Erikson illustriert, dessen Fortschritte plötzlich „unerbittlich stille stehn, auf geheimnisvolle Weise.“ Während er sich aber tapfer und unbestechlich klarsehend bescheidet, muss sich an dieser unsichtbaren Schranke ein Künstler von größerer Leidenschaft und Sehnsucht den Kopf einrennen. Das ist die Katastrophe in Walter Siegfrieds trefflichem Roman: Tino Moralt, Kampf und Ende eines Künstlers. Ähnlich scharfe Talentgrenzen vermögen wir in der Dichtung, wo durch persönliche Erlebnisse oder glückliche Stoff-Funde die Entwicklung viel unberechenbarer wird, nicht zu finden.

ZÜRICH

ROBERT FAESI

(Schluss folgt.)

□ □ □