

# Maler-Dichter in der Schweiz [Schluss]

Autor(en): **Faesi, Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **9 (1911-1912)**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748776>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# MALER-DICHTER IN DER SCHWEIZ

(Schluss.)

Aber das tiefste Hindernis ist noch gar nicht genannt worden. Mindestens so verhängnisvoll wie die Mängel und das Dilettantische seines Talents war dem Maler Keller die Fülle und der Reichtum seiner übrigen Begabung. Heinrich, eine wesentliche Vereinfachung seines Urbildes, hat nur den Kampf mit einer Kunst auszufechten, Gottfried mit zweien. Wenn man die Schwere der köstlichen Schätze wägt, die Keller nachher aus seinem Innern gehoben, die makellose Reife seines Welt- und Menschenbildes, die gedrungene Wucht seiner Persönlichkeit, so wird man sich überzeugen, dass schon früh eine gewaltige Kraft zur Bildung dieses Wesens absorbiert werden musste. Und das um so mehr, als Keller doch schon mit dem dreißigsten, fünfunddreißigsten Jahr als ein fast Fertiger vor uns steht. Während manche Persönlichkeiten, etwa ein Goethe, jeden innern Erfolg vorweg durch einen äußern manifestieren, so dass ihre Fruchtbarkeit Hand in Hand mit ihrem Wachstum geht und ihre Werke Dokumente ihrer Wandlungen werden, fallen bei Keller (wie bei Meyer) Wachstum und Ernte zeitlich fast ganz auseinander, sie sind wie Bäume, die erst nach Jahren tragen, aber dann gleich in gewaltiger Fülle. Endlich erbte auch Keller die schwerblütige Eigenart der schweizerischen Rasse, die, unfähig zu jeder leichten Improvisation, die Zuverlässigkeit ihrer Werte nur durch die Mühsal ihres Erwerbs erkaufen kann. So musste er einstweilen völlig und mit allen Reservekräften in Anspruch genommen sein durch die gewaltigen Rüstungen, die ganz im Geheimen, gleichsam im Halbdunkel seiner Seele vor sich gingen und über die er sich wohl selbst nicht Rechenschaft ablegen konnte; wenigstens wusste er noch lange nicht, welchem Reich der Eroberungszug gelten sollte.

Vielmehr musste ihm dieser scheinbar zwecklose Zustand der Rezeption und Assimilation Qualen und Ängste bereiten ähnlicher Art wie C. F. Meyer; er mag sich manchen bitteren Vorwurf gemacht haben, wenn er auf hundert Wegen von seinem Berufstudium immer wieder abwich, von einem aufs andere geratend. Seine Entwicklung scheint dem Willen und der bewussten Selbstbestimmung ganz entzogen, ja ihnen direkt zuwiderlaufend; sie

geht mit einer innern unaufhaltsamen Notwendigkeit vor sich gleich dem Wachstum einer Pflanze, das nicht erzwungen und nicht gehindert werden kann. Er hat nicht gewählt, er ist gewählt worden. Es ist nicht zu einem offenen Kampf zwischen den beiden Schwesterkünsten gekommen, vielmehr zehrt die eine ganz heimlich und mählich vom Leben der andern, und tritt erst, als diese verkümmert und sich zum Sterben legt, ihre Herrschaft an, scheinbar als Nachfolgerin, in Wirklichkeit aber doch als Mörderin. Der Herr vom Hause aber begreift den Sachverhalt nur hinterdrein.

Der künstlerische Trieb ist eine Einheit, aber er kann verschiedene Ausdrucksformen annehmen. Der junge Gottfried spielt gleichzeitig und mit gleicher Freude mit Poesie, Theater und Malerei. Als die Berufsfrage an ihn herantritt, leitet ihn vorerst nur der allgemeine Instinkt richtig zur Kunst und die Abneigung gegen einen nüchternen Broterwerb. Er greift zur Palette, „weil es dem halben Kinde als das Buntere und Lustigere erschien, abgesehen davon, dass es sich um eine beruflich bestimmte Tätigkeit handelte. Denn ein ‚Kunstmaler‘ zu werden, war, wenn auch schlecht empfohlen, so doch bürgerlich zulässig.“ Dichter werden zu wollen, fällt dem jungen Keller offenbar darum überhaupt nicht ein, weil es ja gar kein Beruf ist.

Doch ist der Dichter im Geheimen schon lang am Werk. Er spielt dem Maler mehr als einen Streich. Hatte schon der Knabe die poetischen Motive übertrieben gehäuft und nannte Farben wie Formen nicht malerisch, sondern immer poetisch, so geht die dichterische Phantasie in München mit dem Jüngling durch und entführt ihn in die unfruchtbaren Gefilde des „Spiritualismus“, das heißt in ein Malen aus dem Kopf, das auf keinem ordentlichen und sorgfältigen Naturstudium mehr begründet ist, und im Grünen Heinrich als eine Abart von Faulheit und Drückebergertum vor der Natur bezeichnet ist. Nur durch die Übermacht des poetischen Triebes ist diese für den schaufreudigen Keller so seltsame Verirrung zu erklären. Der Dichter meldet sich auch in den vielen Tagebuchaufzeichnungen zu malerischen Kompositionen. Keller erlebt Gesichte, die es ihn in Kunst zu realisieren drängt, aber da sich nach seinem eigenen Geständnis „die prächtigen Blätter seiner Phantasie sofort in nichts auflösten, wenn er den Stift auf das Papier setzte,“ so verfällt er auf den bezeichnenden Ausweg,

vorerst mit Worten zu malen. So etwa in ossianischen Farben: „Ernste, wilde Gegend mit Eichen- und Föhrenwäldern. Im Mittelgrund einzelne freistehende alte Eichen und altgermanische Opferstätten mit geheiligten Steinkreisen. Der Vordergrund ist wilde Haide mit Druiden- und Heldendenkmalen. Ein einsamer Barde mit der Harfe ist die Staffage. Nur unter den entfernteren Eichen sieht man einige Druiden wandeln. Ein kriegerischer Germane mag etwa auf einem Pferde über die hintern Gründe fliegen. Die Luft ist bewegt. Große, imposante Wolkenmassen jagen sich über die Landschaft.“

Übrigens hätte Keller in seinen spätern Tagen das Poetische an diesen Aufzeichnungen noch am ehesten gelten lassen. (Die naturalistisch photographische Skizzenjägerei verhöhnt er an Viggli Störteler derb genug.) Überhaupt tritt er durchweg für eine poetische Verinnerlichung der Kunst ein und am höchsten mochte ihm wohl ein solcher „Spiritualist“ und Kopfmaler wie sein Freund Böcklin stehen, dessen Phantasie immer der ungeheure innere Anschauungsschatz zu Hilfe kam. So sagt er in einer Besprechung der Skizzen von Ludwig Hess (1847): „Sie beweisen aufs neue, dass in aller Kunst nur die Poesie auf eine höhere Stufe hebt. Wer nicht vor allem Poet ist, gehört unter die Landwehr und wird nur Strohköpfe in Flammen setzen.“ Und im Grünen Heinrich heißt es: „Es ist das gleiche Gesetz, welches die verschiedenen Dinge poetisch oder der Widerspiegelung ihres Daseins wert macht.“

Der Irrtum in der Kunstwahl wiederholt sich in Kellers Leben, wenn auch geringfügiger: in Berlin braucht er fast fünf Jahre im Ringen mit der dramatischen Form, um einzusehen, dass seine Stärke anderswo liegt. Und man mag sich fragen, ob er nicht zum Landschaftler noch eher berufen war als zum Theaterdichter. Künstlerischer Trieb und Potenz sind zwei grundverschiedene Dinge. Die Disproportion zwischen beiden, mag sie nun belanglos, tragikomisch oder tragisch sein, nennen wir Dilettantismus. Keller ist ein großes Talent, ja ein Genie auf einem Gebiet, ein Dilettant auf einem andern, und dabei in bester Gesellschaft! Der geniale Dichter Goethe brauchte sein halbes Leben, um seine, Andern ziemlich offenkundige, Halbbegabung zur Malerei einzusehen; der geniale Maler Böcklin hielt sich mit blinder Hartnäckigkeit für

einen großen Techniker und maß seinen unzulänglichen Flugversuchen größere Wichtigkeit bei als seinen Bildern.

Freilich überschätzt Keller seine Malereien nicht. Dennoch hätte er sich wohl auf den erwählten Beruf versteift, wenn nicht sein lyrisches Talent durch eine äußere Erschütterung, nämlich die politischen Ereignisse der vierziger Jahre, erweckt worden wäre. Im Gegensatz nämlich zum Grünen Heinrich, der die Palette resolut an den Nagel hängt, kehrt Gottfried 1842 zwar erfolglos aber nicht vom Irrtum befreit in die Heimat. „Während er hier (so sagt er selbst in einer autobiographischen Skizze) seine Bestrebungen im Komponieren großer Phantasielandschaften von neuem aufzunehmen glaubte, geriet er hinter seinen Staffeleien unversehens auf ein eifriges Reimen und Dichten, so dass ziemlich rasch eine nicht eben bescheidene Menge von lyrischen Skripturen vorhanden war.“ Ungefähr zur selben Zeit erwacht auch der Epiker in ihm. „Allerlei erlebte Not und Sorge, welche ich der Mutter bereitete, ohne dass ein gutes Ziel in Aussicht stand, beschäftigten meine Gedanken und mein Gewissen, bis sich die Grübeleien in den Vorsatz verwandelte, einen traurigen kleinen Roman zu schreiben über den tragischen Abbruch einer jungen Künstlerlaufbahn, an welcher Mutter und Sohn zugrunde gingen. Dies war meines Wissens der erste schriftstellerische Vorsatz, den ich mit Bewusstsein gefasst habe, und ich war etwa 23 Jahre alt.“

Je stärker der Strahl der Poesie emporschießt, um so mehr gräbt er der Malerei das Wasser ab. Dennoch ist zu betonen, dass Keller niemals pedantisch *tabula rasa* gemacht hat. Es entsprach ganz seinem Wesen, der Natur auch etwas zu überlassen, was, nebst andern Gedanken über Doppeleranlagung, aus der Tagebuchstelle vom 9. Juli 1843 ersichtlich ist. „Da Hoffmann — er spricht von dem Schriftsteller — ein Genie war und großen Drang zur Malerei hatte, so zweifle ich keineswegs, dass er ein großer Maler geworden wäre, wenn er die strenge und berufsmäßige Bildung erhalten hätte, welche die bildende Kunst verlangt. Ein Genie, das viel gelesen hat, kann auch gewiss etwas Gutes schreiben, ohne seine Jugend auf Universitäten zugebracht zu haben; denn der Gedanke ist es, der das Wort adelt. Bei der bildenden Kunst aber sind Form und Gedanke eins, und mit der feurigsten Phantasie kann man keine schönen klassischen Figuren

zeichnen, wenn man nicht mit seiner eigenen Hand jahrelang ausschließlich, ich möchte sagen handwerksmäßig unter guter Anleitung gezeichnet und studiert hat. Der Maler und Bildhauer studiert nur mit dem Griffel in der Hand. Dass man aber Jus studieren und Musik treiben könne neben dem Malerstudium, das halte ich für unmöglich, wenn man in letzterem mehr als Dilettant sein will. —

„Von Hoffmann zu verlangen, dass er die Malerei aufgeben und alle seine Kräfte der Dichtkunst zuwenden solle, wäre eine Philisterei gewesen; denn der Evangelist Johannes sagt: ‚Der Wind wehet wo er will und du hörst sein Tosen; aber du weißt nicht, von wannen er kommt, noch wohin er fahren wird.‘ Also ist ein jeder, der aus dem Geiste geboren ist.“

Im Gegensatz zu Goethe, der, schon fast ein Vierziger, noch einmal mit aller Energie um die versagte Kunst wirbt, dann aber mit der selben Energie ein für allemal sich weiterer Versuche enthält, — greift Keller immer noch gelegentlich, in der Heimat, in Heidelberg, im märkischen Sand herumstreifend, zu Pinsel und Papier; selbst der pflichtgetreue Staatsschreiber soll sich nebenbei erlauben haben, seine nüchternen Folianten mit harmlosen Arabesken und Fratzen zu zieren, wie Mörike seine Haushaltungsrechnungen; waren doch beide Meister darin, das Gewöhnlichste und Alltäglichste mit einem Schimmer von Kunst zu verklären. Selbst eines der besten, wenn nicht das beste Gemälde Kellers, die kreisrunde Landschaft „Blick vom Zürichberg“ scheint von der Hand des angehenden Sechzigers zu stammen. Dennoch bedeuten diese Kunstübungen eine bloße Lizenz eines nun wissentlichen und willentlichen Dilettanten.

Schwer ist zu wissen, wie weit Keller es als Maler noch gebracht hätte. Hans von Berlepsch (Keller als Maler 1895) spricht schon von den vorhandenen Leistungen Kellers mit großer Achtung und führt ein Urteil von Hans Thoma an. Carl Brun (Keller als Maler 1894) ist kritischer: die Malerei habe keinen Maler verloren, die Dichtkunst einen Poeten gewonnen. Soviel ist unzweifelhaft: die Poesie hat mehr gewonnen als die Malerei verloren.

Es bleibt das interessanteste Problem: zu untersuchen, ob und wie Kellers Maltalent sich in seiner poetischen Begabung

aflöst und offenbart. Zur Genialität gehört auch die geheime Kraft, Hindernisse zum Vorteil zu wenden, aus widrigen Schicksalen einen Wert herauszuschlagen, kurz, sich alle Dinge zum Segen zu kehren. Zunächst ist das Keller durch die Schöpfung des Grünen Heinrich geglückt. Das verfehlte Erlebnis wandelt er zum Kunstwerk und schafft so den Roman des Dilettantismus. Aus dem Nichtkönnen schöpft er sich einen Schatz künstlerischer Einsicht und Weisheit, der das Buch zu einer Art Evangelium für den angehenden Künstler gestaltet.

Schon diese Errungenschaft wiegt das persönliche Scheitern im Beruf auf. Mit Recht bemerkt Adolf Frey, man übersehe immer, dass der „Autodidakt Keller“ wenigstens in Einem Fache eine ernste und fleißige Schulung durchmachte: eben in der Malerei, was für die Disziplinierung seines Geistes von Vorteil gewesen sein muss. Leichter nachzuweisen und für uns wichtiger ist die innere, indirektere Verarbeitung des Maltalentes in Poesie. Dass sich Spuren davon finden, ist von vornherein wahrscheinlich; sie brauchen aber keineswegs von Vorteil für die Dichtung zu sein, denn einem malerisch Begabten wird die reinliche Scheidung der Kunstmittel schwer genug fallen. Wenn ein Maler nur aus Verlegenheit sich zur Schwesterkunst flüchtet, weil er der Technik seines eigenen Handwerks nicht Meister wird, besteht die Gefahr einer naiven Übertragung malerischer Mittel ins fremde Gebiet. Keller ist aber kein in die Poesie verirrter Maler, sondern ein Dichter, der sich nach einer Irrfahrt in seine eigentliche Heimat hereingefunden hat. So eignet ihm der feinste Instinkt dafür, was an malerischen Werten der Dichtung zuträglich ist, ja er ist geradezu genial darin, wie er jene Kunst tausendfach in den Dienst dieser zu stellen weiß. Aber mehr als dies: beide Talente wieder entspringen bei ihm der selben Wurzel, aus der allein seine Kunst zu verstehen ist: einer Weltanschauung in der sinnlichsten Bedeutung des Wortes; und diese Weltanschauung ruht auf einem tiefen und treuen, fast religiösen Gefühl der Weltfrömmigkeit. Was Keller an Goethe preist, das ist ihm selbst eigen, wenn auch weniger großartig, so vielleicht doch durch Leidenschaften weniger getrübt: „Die hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, welche das Recht und die Bedeutung jeglichen Dinges ehrt und den Zusammenhang und die Tiefe der Welt empfindet. Diese Liebe steht

höher als das künstlerische Herausstehen des einzelnen zu eigen-  
nützigem Zwecke, welches zuletzt immer zu Kleinlichkeit und Laune  
führt; sie steht auch höher als das Genießen und Absondern nach  
Stimmungen und romantischen Liebhabereien, und nur sie allein  
vermag eine gleichmäßige und dauernde Glut zu geben.“ Wie tief  
diese Idee in seinem Wesen ruht, zeigt schon ihr erster Ausdruck  
in einem Brief des Achtzehnjährigen. Er fordert vom wahren  
Menschen „das Talent, sich in jedem Bach, an der kleinsten Quelle  
wie am gestirnten Himmel unterhalten zu können, nicht gerade  
um des Baches, der Quelle und des Himmels, sondern um des  
Gefühls der Unendlichkeit und der Größe willen, das sich daran  
knüpft. Ich fordere von ihm die Gabe, aus jeder Wolke einen  
Traum ziehen, und der untergehenden Sonne, wenn sie ihm Feuer  
über den See wirft, einen Heldengedanken entlocken zu können.“  
Im „Grünen Heinrich“ stehen die tiefen Worte: „der künstlerische  
Mensch soll sich eher leidend und *zusehend* verhalten und die  
Dinge an sich vorüberziehen lassen, als ihnen nachjagen; denn  
wer in einem festlichen Zuge mitzieht, kann denselben nicht so  
beschreiben, wie der, welcher am Wege steht. Dieser ist darum  
nicht überflüssig oder müßig, und der Seher ist erst das ganze  
Leben des Gesehenen, und wenn er ein rechter Seher ist, so  
kommt der Augenblick, wo er sich dem Zuge anschließt mit seinem  
goldenen Spiegel, gleich dem achten Könige in Macbeth, der in  
seinem Spiegel noch viele Könige sehen ließ.“ Diese hingebende  
Liebe besteht in einem sich Hineinfühlen und Miterleben und wird  
zu einem eminent feinen Sensorium, einem fast vegetativen In-  
stinkt. Daraus erklärt sich Kellers Vorliebe für das Natürliche  
und Erdgewachsene, die Pflanzen, die Landschaft, in deren Wesens-  
empfindung er gleichsam hineinschlüpft; daraus auch die intuitive  
Sicherheit in der Darstellung seiner schönen Frauengestalten (wieder  
eine nicht zufällige Ähnlichkeit mit Goethe); daraus andererseits  
seine verhältnismäßige Unfähigkeit zum Dramatischen. Ihm liegt  
nicht so sehr die Wandlung, die Bewegung, der Affekt, als die  
stille Wesenheit; nicht so sehr die bewusste und zielgerechte  
Tätigkeit, als das unbewusste und innerste Daseinsgefühl eines  
Menschen; daher der idyllische Unterton in seinen Werken.

Vegetativ ist auch seine eigne Schaffensweise. Die absolute  
Lebenswahrheit und Lebensfähigkeit seiner Gebilde setzt ein ge-



duldiges und intimes Hegen und Pflegen voraus. Keller erzwingt die Arbeit nie; er baut und zimmert nicht, höchstens dass er das stille und unberechenbare Wachstum seiner poetischen Saat mit Langmut und Sorgfalt schützt und den Boden, darauf sie wächst, rein und fruchtbar erhält. Mit seinen eigenen Worten: der Künstler habe über die Freiheit und Unbescholtenheit seiner Augen zu wachen.

Denn das Auge ist das Organ, durch das er seiner poetischen Welt vor allem Nahrung zuführt, durch das er die Welt liebt. Es liegt wohl ein tieferer Sinn in dem Wort, das er dem Maler Lys in den Mund legt: „Das Auge ist der Urheber und der Erhalter und Vernichter der Liebe“, und es ist wahrhaftig kein Zufall, dass Kellers bestes Gedicht ein Preis des Schauens ist und dass in diesem Gedicht das Schauen gleichsam als Hauptfunktion und Hauptgenuss des Lebens erscheint.

Augen, meine lieben Fensterlein,  
Gebt mir schon so lange holden Schein,  
Lasset freundlich Bild um Bild herein:  
Einmal werdet ihr verdunkelt sein.

Die Schlusszeilen drücken in der reinsten Form das Wesen Kellerscher Sinnenfreudigkeit und Poesie aus:

Trinkt, ihr Augen, was die Wimper hält  
Von dem goldnen Überfluss der Welt.

So ist er, wie der Türmer im Faust „zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt“ und von seiner Grundstimmung beseelt:

Ihr glücklichen Augen,  
Was je ihr gesehn,  
Es sei, wie es wolle,  
Es war doch so schön!

Die Freude an der Erscheinung, am Sichtbaren, Glänzenden, Bunten ist vom Vater Homer bis zum Urenkel Spitteler ein echt epischer Grundzug. Kellers besondere Note besteht wohl in der dicht gedrängten Fülle. Sein Ausspruch „Poesie ist Wirklichkeit in größerer Fülle“ mag nicht allgemein zutreffen (ein anderer wird das Hauptgewicht auf das Ausscheiden, nicht auf das Häufen, legen), aber es ist durchaus die Formel seiner eigenen Kunst.

Kellers Werke sind von unerschöpflicher Sinnlichkeit, man hat nie Augen genug zu sehen, und die kurzen gedanklichen Ab-

schweifungen sind wie Ruhepausen für unsre unablässig aufnehmenden Blicke. Der Grüne Heinrich (aus ihm allein sind die folgenden Beispiele entnommen) beherbergt den Reichtum einer Gemäldegalerie, voll der prächtigsten Landschaften und mannigfaltigsten Genrebilder. Wie es Heinrich beim Besuch in des Onkels Haus ergeht — als er von einem Marder geweckt, von einem zahmen Reh in der Stube begrüßt, plötzlich von einer Meute Hunde umbellt, von der Katze umschlichen und von den Tauben umschwirrt, kurz eine ganze Arche Noah vor ihm ausgeschüttet wird — so ähnlich ergeht es dem Leser, der bei Keller zu Gaste ist; er fällt aus einer Entdeckung und Überraschung in die andere.

In plastischer Deutlichkeit steht die stattliche Schar der Gestalten vor uns; selbst die Unscheinbaren und Verkrüppelten sind nicht zu gering zur liebevollen Darstellung, und der Knabe Keller, der missgestaltete und sonderlich gewachsene Bäume mit Vorliebe zeichnet, wächst sich aus zum weisen Meister, der Goethes Einsicht besitzt: „Auch das Unnatürlichste ist Natur, auch die plumpste Philisterei hat etwas von ihrem Genie. Wer sie nicht allenthalben sieht, sieht sie nirgendwo recht.“

Keller plante eine Gegenschrift zu dem allzustrengen Laokoon Lessings, aber bei aller Freiheit und sprudelnden Überfülle seiner Schilderungslust waltet doch eine harmonische Ordnung und Einfügung ins Ganze. Mit Ausnahme jener Münchner Festbeschreibung ist er kaum wo zu breit, nirgends ermüdend geworden, im Gegensatz zu den übrigen malenden Dichtern. Man vergleiche die plumpe und willkürliche Einfügung landschaftlich photographischer Schilderungen in modernen Romanen mit der immer wechselnden Kunst Kellers, jeder Schilderung eine tiefere Bedeutung, einen Bezug aufs Ganze, und so eine unauffällige Notwendigkeit zu geben. Was er für die Epik überhaupt fordert und an seinem Vorläufer Gotthelf preist, das besitzt er selbst in noch höherem Maße: „Zu den ersten, äußern Kennzeichen des wahren Epos gehört, dass wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierten Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, das heißt, dass die Erscheinung und das Geschehene ineinander aufgehen. Ein Beispiel bei Gotthelf. Nirgends verliert er sich in

die moderne Landschafts- und Naturschilderung mit den Düsseldorfer oder Adalbert Stifterschen Malermitteln (welche uns allen mehr oder weniger ankleben und welche wir über kurz oder lang wieder werden ablegen müssen), und doch wandeln wir bei ihm überall im lebendigen Sonnenschein und im Schatten der schönen Täler.“

Einige Beispiele bei Keller. Wo er, wie im Münchner Buch, Gemälde beschreibt, da stehen diese ausnahmslos in einem tiefen Bezug zu ihrem Schöpfer, den sie dadurch charakterisieren, oder im Zusammenhang mit der Handlung des Romans. So wird der glückliche Ausgang des Duells dadurch herbeigeführt, dass Lys vor den spöttischen Blicken seiner selbstgemalten Gestalten das Rapier wegwirft. — Die geheimen Schönheiten der Beschaffenheit einer Buche oder Esche werden nur dazu enthüllt, um Heinrichs unbehilfliches Anfängertum zu illustrieren. — Über die Grenzen der Malerei, die ja nur einen Moment festhalten kann, führt Keller die Landschaftsschilderung heraus, wenn er sie durch den Wechsel von Luft und Licht, den Übergang der Tageszeiten dramatisch belebt. — Oder welche psychologische Feinheit wird hier durch die Landschaftsschilderung erreicht: dem ausziehenden Heinrich erscheint die Heimat in der ungewohnten Morgenbeleuchtung so neu, fremdartig und reizvoll, dass er sie, statt sie zu verlassen, erst jetzt kennen lernen wollte. — Noch dem flimmernden Spinnwebfaden überträgt Keller eine nicht unbeträchtliche Funktion: als Heinrich und Anna durch den Wald reitend sich unter ihm bücken müssen, kommen sie sich unwillkürlich nah und küssen sich.

Eine wahre Andacht zum Kleinen ist Keller eigen, die doch nie kleinlich wird, weil es wieder nur eine Form der liebevollen Hingabe und Pietät zu Allem ist. Der Papptempel der Züs Bünzlin, die Gehänge des John Kabys und die blau übermalte Wanze sind Musterbeispiele. Noch das Unscheinbarste kann einen festtäglichen Glanz verbreiten: die blanken Knöpfe mit den Jagdtieren auf den Rücken von Heinrichs Vettern blitzen im sonnenbestreiften Walde auf.

Das Abstrakte wird in Bild und sichtbares Symbol umgesetzt: Wie Heinrich den erbaulichen Reden des Schulmeisters nur noch halbes Gehör entgegenbringt, weil sein Blick „als angehender

Maler auf sinnliche Erscheinung und Gestalt gerichtet ist“, das wird durch den so naheliegenden Zug verdeutlicht, dass er „zerstreut auf die schönen Farben von Annas Seidenknäulchen starrt“. Wundervoll ist die verrannte Aussichtslosigkeit des Malers veranschaulicht durch das ungeheure graue Spinnennetz, das er gezeichnet, in das Erikson ein resolutes Loch stößt.

Gewiss ist durch die Ausübung der Malerei Kellers angeborene Beobachtungsgabe noch verschärft worden. So konnte es nur einem Maler einfallen, zu erwähnen, wie sich an einer Stubendecke der Reflex des drunten ziehenden Flusses kräuselt, und Bäume muss man gezeichnet haben, um jene Wendung zu finden von dem Zweige, der tastend für drei Blättchen Raum sucht. Ebenso erklärt sich die Summe natürlichster und doch frappanter Beobachtungen, die etwa das erste „Waldlied“ häuft: Wie fern am Rand ein junges Bäumchen sich sacht zu wiegen beginnt, wie sich die breiten Wogen des Sturms durch die Wipfel wälzen, und dann wieder die höchste Eiche ihren Schaft allein schwingt. Und entwischt dem Maler nicht endlich ein fast technischer Ausdruck? „Alles Laub war weißlich schimmernd nach Nordosten *hingestrichen*.“ Der Einfall, einen spielenden Pan aus dieser Landschaft hervorwachsen zu lassen, ist in der Idee wie in der ursprünglichen Wucht der Ausführung dem fast mythischen Naturempfinden seines Malerfreundes Böcklin verwandt.

Ganze Gedichte sieht Keller als Gemälde, so „Trost der Kreatur“ und „Abend auf Golgatha“, und doch ist jede Partikel der „Beschreibung“ Poesie geworden. Dass ein wirkliches Gemälde zu dem Gedicht „Schlafwandel“ Anlass gab, erscheint daneben fast gleichgültig.

Bis in alle sprachlichen Einzelheiten dringt Kellers Anschauungsfülle. Man wird, besonders in den Gedichten, von den Gleichnissen, Metaphern und Wendungen nicht immer voll befriedigt, aber immer erstaunt sein über ihren Reichtum, ihre frische Originalität. Und ist nicht jede sprachliche Neuschöpfung eine Versinnlichung, eine Verbildlichung?

## V.

Wir wollen es unterlassen, auch bei unsern neuern Poeten die Doppelbegabung als ein Problem ihrer persönlichen Entwick-

lung zu untersuchen, haben sich ja doch C. F. Meyer, Adolf Frey, Carl Spitteler von vornherein auf Eine Kunst beschränkt; dagegen sei noch von den malerischen Qualitäten *innerhalb ihrer Dichtung* die Rede.

Sie treten bei Meyer weniger auffällig zutage als bei den andern, wie er überhaupt, vielleicht durch den romanischen Einschlag in seinem Wesen, in unserer Literatur in mehr als einer Beziehung isoliert steht. Frey und Spitteler fußen auf der Keller-schen Tradition der Fülle, Meyer arbeitet nach dem Prinzip der Wahl. Die Sparsamkeit seiner Mittel entspringt freilich nicht aus Armut, sondern aus der aristokratischen Empfindlichkeit eines dreimal geläuterten Geschmacks. Keller, möchte man sprechen, hat das Gesättigte, Meyer das Gereinigte; Kellers Element ist die Erde, Meyers das Wasser. Ist das schon aufgefallen, welchen Reichtum poetischer Wunder er den Fluten entlockt hat?

Bildhaft wirkt er nicht weniger als Keller, aber in anderer Art. Seine „poetischen Gemälde“ sind nicht so gegenständlich schwer, substantiell und handgreiflich nah, sie haben die ungewisse Distanz, die Unfassbarkeit und die kühle leuchtende Klarheit von Spiegelbildern auf der Wasserfläche. Es ist vielleicht mehr noch der Maler als der Dramatiker in Meyer, der ihn seine Novellen zu scharf geschauten Szenen konstruieren hieß. Von weithin deutlicher und bedeutender Klarheit sind die Bewegungen und Gebärden seiner Gestalten. Kein anderer Lyriker, der so häufig wie er durch Werke der bildenden Kunst zu Werken der Dichtung ange-regt worden wäre. Als Gemälde sind manche seiner Gedichte frei geschaffen, und wie kennzeichnen sie seinen Geschmack! Der Unbekannte hinter Schillers Bahre schreitend „von eines weiten Mantels kühnem Schwung umweht“, das ist ein Beispiel für Meyers ins Monumentale führendem Freskostil. Gotthelf oder Keller hätten nie eine Bauerndirne gezeichnet wie er: auf dem blitzumlohten Erntewagen tronend:

Sie hebt das volle Glas mit nacktem Arm,  
Als brächte sie's der Glut, die sie umflammt,  
Und leert's auf einen Zug. Ins Dunkel wirft  
Sie's weit und gleitet ihrem Becher nach.  
Ein Blitz. Zwei schwarze Rosse bäumen sich.  
Die Peitsche knallt. Sie ziehen an. Vorbei.

Man wird an ein Gemälde Millets erinnert, in der Art, wie Meyer arbeitende Schnitter vor den atmosphärischen Hintergrund stellt:

Um die Lasten in den Armen,  
Um den Schnitter und die Garbe  
Floss der Abendglut, der warmen,  
Wunderbare Goldesfarbe.

Damit vergleiche man den eckigeren, härteren Kontur, die herbern Farben, und, auch das ist kein Zufall, die groteskere Situation in den Versen von Adolf Frey. Auch ein Schnitter, der Tod, hält spähend an:

Und stützt die Arme auf die Kirchhofsmauer  
Die Schulterecken und das Schädelrund  
Umronnen von der tiefen Himmelsbläue.

Meyer liebt es, seine Berglandschaften in wenigen Linien klar, harmonisch zu komponieren:

Unverwundet von der Firne Schärfen  
Blaut der reine Horizont.

Selbst aus dem Chaos führt er die Ordnung hervor:

Feindselig, wildzerrissen steigt die Felswand.  
Das Auge schrickt zurück. Dann irrt es unstät  
Daran herum. Bang sucht es, wo es haften.  
Dort! über einem Abgrund schwebt ein Brücklein!  
Wie Spinnweb. Höher um die scharfe Kante  
Sind Stapfen eingehaun, ein Wegesbruchstück!  
Dort klimmt ein Wanderer zu Licht und Höhe!  
Fast oben ragt ein Tor mit blauer Füllung:  
Das Aug verbindet Stiege, Stapfen, Stufen.  
Es sucht. Es hat den ganzen Pfad gefunden,  
Und gastlich, siehe, wird die steile Felswand.

Wie anders ein Alpenweg bei Frey:

Versprengte Rudel grauer Blöcke lagern  
An Trümmergürteln tieferissner Runsen  
Und in dem Magergras der Haldenstürze.  
Der Saumpfad zwängt sich durchs Geröll empor  
Und flüchtet unter schwarze Felsenstufen.

In diesen wenigen Zeilen stecken die Hauptmerkmale von Freys Schilderungsart. Gleich den Blöcken setzt er die Einzelheiten hart, schwer, massig, gedrungen aneinander. Das Kolorit ist satt und schwer; freilich in der Regel bunter als hier, ja von ungewöhnlicher Farbenstärke. Die Linienführung, im Vergleich

mit Meyer, eigensinniger, kantiger, energischer gebrochen; die Teile treten selbständiger und brüsker aus dem Zusammenhang hervor; das engere Schönheitsideal ist gesprengt, der Realismus weiter getrieben. Ist bei Meyer die Landschaft meist ein Vorwand und ein Mittel, so wird sie bei Frey mehr zum Selbstzweck. Malend charakterisieren ist ihm ein Hauptgeschäft. Er zielt auf das Besondere, er spezialisiert Landschaften und Gestalten. Im Gegensatz zu Spitteler, der vielleicht auch vom Gegebenen ausgeht — wenigstens sollen im olympischen Frühling Jura-Landschaften stecken —, der aber idealisiert oder besser olympisiert, arbeitet Frey das Lokalkolorit heraus. Wie weit er darin geht, wissen die Leser dieser Zeitschrift aus dem Gedicht „Des Dreibündengenerals Bestattung, das, ganz nur Bild, seine Eigenart fast übertrieben scharf hervorhebt. Man halte diese Schilderung eines Leichengeleites, wo die Gehart eines Einzelnen noch charakterisiert ist, mit Meyers erwähntem Gedicht „Schillers Bestattung“ zusammen, und man wird die Richtungsverschiedenheit der beiden Dichter erkennen. Adolf Frey bleibt das Verdienst, mit einer speziell schweizerischen Technik Schweizerisches in Landschaft und Gestalt festzuhalten. Übrigens stehen neben diesen schweren, schildernden Stücken seltsam unvermittelt schlichte, rein liedartige Gedichte. Wenn er gesteht, in seiner Jugend habe ihn nichts so unmittelbar ergriffen, wie die Farbenspiele, mit denen die Natur uns unvermutet immer wieder beglückt, und wie die innigen Klänge eines Volksliedes, so deckt Frey damit die Wurzeln der beiden getrennten Stämme seiner Kunst auf. Mögen uns seine einfachen Töne vielleicht poetisch mehr befriedigen: seine reichen Bilder kennzeichnen ihn doch besser. „Gesichte“ nennt er die erste Abteilung seiner lyrischen Sammlung, und legt dadurch den Finger auf das deutlichste Merkmal seiner Poetennatur. Hier lebt sich der Maler, dem das Eigenleben versagt worden, im Dichter aus. Aus Gesichten rundet sich auch der Zyklus „Totentanz“. Schon das Wort erinnert an ein großes und rühmliches Kapitel aus der bildenden Kunst. Aber gerade hier zeigen sich die zarten Grenzen der Gattungen. Freilich gibt Frey Bilder, fast nichts anderes als Schilderung (über deren Deutlichkeit man ihre Knappheit leicht übersieht); dennoch stehen dahinter spezifisch poetische Motive, und es wäre ein verfehltes Unterfangen, seine Visionen auf die

Leinwand übertragen zu wollen. Da käme zutage, dass Wortgemälde ganz andern Wesens sind und andern Gesetzen unterworfen als die wirklichen. Nicht umsonst hat Frey, dessen technischer Einsichten wenig andere sich rühmen dürfen, über den Laokoon Lessings geschrieben.

Er ist sich der Grenzen und Mittel seiner Kunst voll bewusst. Er erzeugt nicht Bilder durch ausführliche Beschreibung, sondern durch Belebung und Beseelung der Darstellung. Noch im Bilde ist er bildlich. (Das Rudel der Felsblöcke — der Pfad zwängt sich empor — die Sonne fingert an den Panzerplatten — und rundum spült das herbe Blau des Himmels — der gehörnte Widberg — die Felsenlenden.) In der Antropomorphisierung der Natur mag er von dem stammverwandten Hebel gelernt haben; in der sprachlichen und visuellen Kühnheit seiner Metaphorik übertrifft er ziemlich alle süddeutschen, um wieviel mehr erst seine norddeutschen Dichtergenossen. Deren trockene, direkte, gleichsam konstatierende und doch nicht minder feine Art zu zeichnen, im Gegensatz zu unserer metaphorischen, poetisch phantastischen, sich starker Mittel bedienender Manier, mögen ein paar Friedhofverse Fontanes illustrieren:

Dächer von Ziegel, Dächer von Schiefer,  
Dann und wann eine Krüppelkiefer,  
Ein stiller Graben die Wasserscheide,  
Birken hier, und da eine Weide,  
Zuletzt eine Pappel am Horizont, —  
Im Abendstrahle sie sich sonnt.  
Auf den Gräbern Blumen und Aschenkrüge,  
Vorüber in Ferne rasseln die Züge,  
Still bleibt das Grab und der Schläfer drin, —  
Der Wind, der Wind geht drüber hin.

Von der absoluten Neuheit und Einzigkeit des Phänomens Spitteler wird man nicht länger reden, wenn man ihn neben Frey hält. Bei beiden die selbe Neigung zum Wuchtigen, Schweren, ja Barocken und Grotesken in Geschmack und Stil; dann namentlich in der Sprachbehandlung die selbe Abkehr vom Gewöhnlichen zum Neuen, Seltenen, Kühnen, ja Gewagten, so dass der Leser fast zu häufig von einer Überraschung in die andere fällt. Die selbe Lust am Metaphorischen, an der Farbigkeit der Bilder, der selbe Mut zu den kräftigsten Mitteln. In der gedrängten Schwere ihres Stils sind sie beide Enkel Albrecht von Hallers.



Als Kennzeichen der epischen Veranlagung gelten Spitteler: „die Herzenslust an der Fülle des Geschehens, die Freude am farbigen Reichtum der Welt, und zwar, wohlbemerkt, Reichtum der äußern Erscheinung.“ So strotzt sein Hauptwerk, der olympische Frühling in einem Formen- und Farbenreichtum, dessen sich kein Maler zu schämen brauchte. Jede abstrakte Idee, jeder seelische Vorgang wird in ein sinnliches Symbol umgesetzt; ja Spitteler geht so weit, ein Feind aller Analyse und Psychologie zu werden. Zum Epiker gehört weiter — er theoretisiert pro domo — „die Sehnsucht nach fernen Horizonten, das durstige Bedürfnis nach Höhenluft, weit über den Alltagsboden, ja über die Wirklichkeitsgrenzen und Vernunftsschranken.“ Hier geht er über Frey heraus, der beim Einzelbild und beim Charakteristischen stehen bleibt. Spitteler umschließt seine Visionen zu einer imaginären Überwelt, deren weitläufige topographische Verhältnisse er sich mit ähnlich genauer Deutlichkeit vorstellen mag wie Dante die seines poetischen Reiches. Er gerät so ins Überlebensgroße, Typische und Erhabene. Da er dennoch von der Realität nicht lassen will oder kann und „Lebenswirklichkeitsmut und Phantasiemut“ miteinander wetteifern, entsteht eine seltsame Mischung von Real- und Idealstil, der übrigens doch wohl die letzte Einheit fehlt, während der in vielem verwandte Hodler mit größter Sicherheit Schritt um Schritt den Weg vom Modell zum Monumentalen durchmisst. Mit dem selben gewollt naiven — oder naiv gewollten? — Wagemut, wie er Mythologie und moderne Maschinenteknik zusammensperret, vereinigt Spitteler schweizerische Berglandschaft mit olympischer.

Ein hölzern Häuslein, klein, doch schmuck in seiner Art,  
 Dem Aiolos, dem wackern Wind- und Wolkenwart  
 Gehörig, klebt am Abgrund, welcher bolzgerade  
 Kopfüber fällt vom felsigen Olympgestade,  
 Von Blumenstöcklein lustig, kinderüberevoll,  
 Und alle Stuben sind von närrischem Lärmen toll.

Der Besitzer dieses Berner Chalet hat zwar eine wunderliche Herde auf seiner Alp weiden: die Flügelhundemeute der Winde; aber er beschwichtigt sie in acht schweizerischen Tönen:

Biswind beschweig dich, Lobäl Föhn, was soll das Schnauben?

Diese Mischungen sind zweifelsohne ein interessantes Experiment, aber reinern Genuss bieten Spittellers rein heroische Land-

schaften, von deren „Farbenrausch und Glanzgewimmel“ ein Zeugnis hier stehen soll:

Jetzt flog der Wolkenvorhang links und rechts zur Seite  
Und ihrem Blick enthüllte sich in stolzer Breite  
Das Hochgebirge des Olympos, wälderprangend,  
Mit Städten, Schlössern, Gärten an den Halden hangend.  
Glutheiße Tannenodem schlug an ihren Mund,  
Und rot von Golde funkelte des Golfes Rund,  
Doch nicht von eines fremden Feuers Strahl gebadet:  
Mit eigenem Sonnensaft schien der Berg begnadet.

Spitteler soll noch heute beim Betreten einer Gemäldegalerie von dem schmerzlichen Empfinden erfasst werden, das schwerer Verzicht so häufig zurücklässt. Er mag sich damit trösten, dass er ohne Pinsel und Palette seine innern Visionen uns vorzuzaubern versteht!

An das biblische Wort „Siehe wie fein und lieblich ist es, wenn Brüder einträchtig beieinander wohnen“, muss man bei dieser Verwandtschaft und gegenseitigen Förderung der Künste denken. Und es liegt etwas fast Symbolisches in dem Fall, dass von zwei jungen Schweizern der eine Bruder, Karl Walser, Maler, der andere, Robert, Dichter ist, und dass sie sich zu manchen Werken zusammentun. Robert Walser verdient in diesem Zusammenhang außerdem noch darum genannt zu werden, weil sein wunderlicher und schöner Roman „Geschwister Tanner“ wieder ein Dichtwerk ganz fürs Auge ist, nur dass er, seiner Zeit gemäß, mit andern, modernen, ganz impressionistischen Augen schaut.

## VI.

Man mag nach einer Erklärung für das auffällig häufige Phänomen dieser malerisch poetischen Doppelbegabung in der Schweiz suchen. Die Lösung ist schon angedeutet worden.

Kaum eine andere Literatur, die so innig mit der Landschaft zusammenhängt! Das ist nicht allein aus der besondern Schönheit unserer Gegenden zu erklären, sondern ist wieder nur eine Teilerscheinung unserer allgemeinen Vorliebe für das Sicht- und Greifbare. Das Auge ist das Organ, durch das unsre Künstler wesentlich die Welt konzipieren. (Man vergleiche, um sich davon zu überzeugen, nur einmal unsere Romane mit denen anderer

Literaturen, zum Beispiel der russischen, wo das ganze Interesse auf Innenvorgänge konzentriert ist.)

Mit Recht hat Walzel von der Wirklichkeitsfreude der schweizerischen Dichtung als ihrer deutlichsten Eigenart gesprochen. Aber diese Wirklichkeitsfreude hat ihre Besonderheit. Wir haben unsere Art des Sehens; wir sehen klar, deutlich, detailliert, sachlich, gegenständlich. Nicht impressionistisch! Das Bild bleibt nicht als dekorativer Farbfleck in unserer Netzhaut; es zerfällt in unserem Hirn in die einzelnen Teile, deren Sinn und Bedeutung wir begrifflich erfassen. (Der ungewandte Schriftsteller bei uns fällt daher leicht in die bloße Aufzählung.) Das Sehobjekt behält seine Schwere und Substanz, seine Individualität und seinen Umriss; wir sehen im hellen, nüchternen Tageslicht, gleichsam in Überbeleuchtung; in bunten, derben Farben. Clair-obscur, verschwommene, neblige Töne, ätherische Auflösung liegt uns durchaus nicht; man vergleiche die derbe Deutlichkeit Gotthelfs mit der verwischten, weichern Art seines norddeutschen Schülers Frenssen; man vergleiche eine Landschaft Hodlers, in der jeder Stein mit prachtvoller Härte und Schärfe im Raume steht und die Rechte seiner Existenz eifersüchtig zu wahren scheint, mit einer Landschaft des Engländers Turner, wo jeder Gegenstand sich mit willigem Pantheismus in Luft und Licht auflöst.

Andererseits wird man die Parallelen innerhalb der schweizerischen Künste finden. Gotthelf zeichnet seine Bernerbauern ganz ähnlich wie Buri, oder Würtenberger im „Kuhhandel“; eine Zeichnung Albert Weltis erinnert sofort an eine Schilderung Kellers, und das stille, große Leuchten der Alpenwelt durchströmt Meyers wie Segantinis Werke, wenn wir diesen zu den Schweizern rechnen dürfen.

Soll man noch weiter gehen und diese Art des Schauens in Zusammenhang bringen mit unserer Konzeption überhaupt? Es ist doch eigentlich einleuchtend, dass wir die sichtbare und geistige Welt ähnlich erfassen. Wir sind Realisten in unserer nüchternen Art, die Dinge zu nehmen, sie im vollen Tageslicht gründlich und eingehend zu bemeistern. Daher unsere Solidität und deren Kehrseite, die Schwerfälligkeit, die bis zur Kleinlichkeit führen kann. Wir hängen am Konkreten und verlieren selten den Boden unter den Füßen, daher unsere Tüchtigkeit auf manchen Gebieten,

andererseits unsere Unfähigkeit zur Spekulation in Theorie und Praxis, zur Philosophie und zum großzügigen Wagen.

Was uns eignet, ist ein starkes und tüchtiges Gleichgewicht; was uns fehlt, ist der Schwung, ein hinreißendes rhythmisches Grundgefühl, und einzelne Ausnahmen wie Leuthold oder Lavater erscheinen gleichsam nur als Kontrast und Gegenschlag zum allgemeinen Volkscharakter.

Gottfried Keller schreibt einmal unwillig aus Berlin, er begreife, dass aus dem märkischen Sand keine rechte Kunst erwachsen könne. Das ist freilich ein Irrtum; nur ihm selbst war es versagt, sich von jener Landschaft anregen zu lassen; es ist das liebenswürdig naive, unwillkürliche Geständnis dafür, dass er nur der Landschaft kongenial ist, die ihn in sich selbst hat emporwachsen lassen. Es deutet dies auf eine allgemeinere, tiefe Zusammengehörigkeit zwischen der Natur und ihren menschlichen Geschöpfen, und wie ihre Lebensbedingungen diese bilden, so bis zu einem gewissen Grad vielleicht auch ihre ästhetischen und optischen Eigentümlichkeiten. Zögen wir Schweizer als ganzes Volk mit Mann und Maus nach Amerika, wir würden eine andere Rasse; und in Bälde hätte wohl die Schweiz unsere eingewanderten Nachfolger zu ähnlichen Schweizern umgeschaffen, wie wir es waren.

Aber damit geraten wir in die Spekulation, und da sie, wie gesagt, des Schweizers Stärke nicht ist, mag es bei diesen Vermutungen und Andeutungen bleiben<sup>1)</sup>.

ZÜRICH

ROBERT FAESI

---

<sup>1)</sup> Vollständigkeitshalber sei noch erwähnt, dass sich unter den deutschen Dichtern auch Robert Reinick, Arthur Fitger und Graf Pocci in der bildenden Kunst betätigen, dass Paul Heyse (und Ibsen) anfänglich zwischen den beiden Künsten schwankten. Über „Deutsche Dichter als Maler und Zeichner“ unterrichtet der reichlich illustrierte Aufsatz von Ernst Boerschel in „Westermanns Monatsheften“, November und Dezember 1908. Umgekehrt über bildende Künstler als Schriftsteller: Helene Raff, Allgemeine Zeitung 1910, III. Quartal.

