

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 26 (1923-1924)
Heft: 5

Artikel: Bücher über Kunst
Autor: Meyer, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-748362>

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: 04.04.2026

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

Mein Vater, mich gelüftet, eigenbrünst'gen Sinns
Zum Gipfel wiederklimmend, mir das warme Herz
Zu reißen aus dem Busen hier. Ein Opfer wär's
Fürwahr weit herrlicher als deines ...

denkt man unwillkürlich an durchaus nicht überzeugende Stellen in den metrisch ja korrekten Parabasen des Grafen von Platen. Die Alten wussten sehr wohl, warum sie den einzelnen Maßen nur bedingte Wirkungsfähigkeit zuschrieben, nur bestimmte Seelenklänge ihnen zuwiesen. Doch hat auch Racine sich über die Skrupeln der Alten hinweggesetzt.

[Schluss folgt]

SIEGFRIED LANG



BÜCHER ÜBER KUNST

- I. Friedrich Rintelen. *Giotto und die Giotto-Apokryphen*. Zweite, verbesserte Auflage. Basel, 1923, Benno Schwabe & Co., Verlag. 249 S. 42 Tafeln.
- II. Hans Graber. *Piero della Francesca*. 68 Tafeln mit einführendem Text. Basel, 1922; ebenda.
- III. Hans Graber. *Studien zur Kunst*. Basel, 1923; ebenda.
- IV. Kurt Pfister. *Hugo van der Goes*. Mit 36 schwarzen und einer farbigen Autotypie. Basel, 1923; ebenda. 24 × 32.
- V. Paul Schaffner. *Gottfried Keller als Maler*. J. G. Cottasche Buchhandlung, Nachfolger. Stuttgart und Berlin, 1923. 258 S. 60 Abbildungen.
- VI. Raoul Nicolas. *Das Berner Münster*. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben, herausgegeben von Harry Maync, der illustrierten Reihe I. Band.) 8^o. 86 S. 54 Abbildungen. H. Haessel, Verlag. Leipzig, 1923.
- VII. *L'amour de l'art ...* Librairie de France, 99 Boulevard Raspail, Paris. (VI.)

I

Geblendet vom körperlosen Lichtgeflimmer des Impressionismus, und zerrüttet vom Jahrmarktsgebrüll jener outrierten Ausdruckskunst, die wir zurzeit unter dem Grabstein « Expressionismus » beerdigen, flüchten wir uns in stillere, ungebrochene Formenwelten, zum sicher-Gegenständlichen zurück. Zwar wird diese Umkehr vorläufig noch damit verschleiert, dass man den Primitiven nun auch noch eine expressionistische Deutung unterschiebt, dass man Primitivität feierlich zum Problem ernennt: aber das alles sind doch wohl Rückzugsmanöver. Einen historischen Augenblick lang gilt jetzt Primitivität als Wert an sich, je russisch-köhlerhafter etwas ist, desto tiefsinniger lässt sich darüber philosophieren, — sind wir doch glücklich bei den Negern gelandet — desto rascher wird es aber auch zur Beute der Literaten, der Kinos und der Wiener Werkstätten, und damit erledigt.

Der Impressionismus verneinte das selbständige in sich ruhende Ding: die Luft vor den Dingen und zwischen diesen und den Hintergründen, die gegenseitigen Reflexe, Kontrastwirkungen, Überstrahlungen, kurz alle die verbindenden Beziehungen zwischen den Dingen waren ihm viel wichtiger als deren scharfe Grenzen. Wie vor Darwins Lehre jede begriffliche Grenze im Bereich der Naturwissenschaften zerfloss, bis nur mehr ein Monismus verwandten Lebens übrig blieb, so brachte der Impressionismus einen Monismus des Lichtes. Es gehörte das ganze naive Selbstvertrauen des Rationalismus dazu, ein Weltbild nur auf den persönlichen Augen-Eindruck zu gründen, und

mit dem Zusammenbruch dieser Selbstsicherheit verlor auch der Impressionismus seine Stütze.

Man fand, seine Leistungen trügen keine Rechtfertigung in sich, man wollte die « Raison d'être » im Bilde selber sehen, es sollte nicht nur *sein*, sondern etwas sagen: und so entstand der Expressionismus. Um den Bildern diesen Ausdrucksgehalt zu geben, kehrte man zu einer gewissen Gegenständlichkeit, oder besser Begrifflichkeit zurück, allerdings interessierte der einzelne Gegenstand nicht an sich, sondern nur insoweit er Träger des erstrebten Ausdrucks war. Er blieb also entwertet, und man scheute sich nicht, ihn gelegentlich nur halb oder bruchstückweise anzudeuten, wo dies für die Gesamtwirkung zu genügen schien.

Im Grunde war aber das Verlangen nach Ausdruck, als nach einer aus dem Rahmen des Dargestellten herausdringenden Kraft, ein literarisches Programm, das die Einheit, die harmonische Geschlossenheit des Bildes sprengen musste. Das Bild wurde zur Proklamation, zum Schrei, und damit rasch verhallend, sein ganzer Inhalt war für den ersten Eindruck eingesetzt, und dann erschöpft.

Nun sehnen wir uns wieder nach dem festen, bleibenden, in sich ruhenden Kunstwerk, nach sicherer Körperhaftigkeit. Wir wollen wieder an die Dinge um ihrer selbst willen glauben.

In diesem einen Punkte ähnlich lagen die Verhältnisse zu Giottos Zeiten. Die byzantinische Malerei, von der die toskanische des Ducento nur eine provinzielle Seitenlinie war, liebte die Dinge dieser Welt nicht. Sie ließ sie nur als Andeutung, nicht einmal als Ausdruck einer übersinnlichen Welt gelten, sie bildeten eigentlich nur die Zeichen einer Hieroglyphenschrift. Heilige Gestalten und Symbole wurden sozusagen bildlich genannt, nicht dargestellt, so wie man etwa einen Menschen mit Namen und Titel bezeichnet, ohne ihn damit zu beschreiben und rund zu umfassen, denn die Formen dieser sündigen, von Gott abgefallenen Welt schienen nicht würdig, zu Abbildern des Heiligen emporgehoben zu werden. In der westlichen Christenheit des XIII. Jahrhunderts mildert sich dann der schroffe Gegensatz zwischen dem Diesseits und dem Reich des Geistes, in rührender Reinheit erkennt Franziskus die Hand Gottes, mehr noch: seine waltende Gegenwart in aller Kreatur, hierin Anführer und Ausdruck seiner Zeit zugleich. Die Welt wird mehr als das Werk Gottes empfunden, denn als sein Kampfgebiet und Widerpart, und damit lockert sich auch die krampfhaft verneinende Haltung des Geistes gegenüber den irdischen Dingen. In der Malerei ist es Giotto, der den schattenhaften byzantinischen Gestalten Blut in die Adern gießt, er wagt es, den Vollzug der heiligen Vorgänge und Handlungen den dargestellten Figuren wirklich anzuvertrauen, die bisher nur ein Schattenspiel von Dingen waren, die in geheimnisvoller Jenseitigkeit vor sich gingen. Während sich die byzantinischen Heiligen aus der weihrauchgeschwängerten Luft flach und schemenhaft wie Eisblumen an den Wänden niederschlugen, da, wo sich der heilige Raum gegen die kalte profane Welt abgrenzt, begegnen uns nun leibhafte, lebendige Menschen. von denen eine erdenfestere, persönliche, tätige Frömmigkeit ausstrahlt. Giotto hat die menschliche Gestalt recht eigentlich geädelt, indem er sie für würdig erklärt, aus eigener Kraft zu sein.

Damit ändert sich von Grund aus die ganze Komposition. Die byzantinische Malerei empfing ihre Einheit vom sakralen Raum, von der Mitte sozusagen, der alle Gesichter frontal zugewandt blieben, so dass der seitliche Zusammenhang der Figuren unter sich, längs den Wänden, sehr locker war (besonders merkwürdig in erzählenden Szenen: wie von einem Magnet werden die Köpfe selbst aller in Seitenansicht gegebenen Figuren ins Dreiviertel-Profil verdreht). Den selbständig gewordenen Gestalten Giottos fehlt diese Bindung nach der Mitte, sie müssen sich untereinander Halt geben, sie verlangen gebieterisch nach viel strafferer kompositioneller Bindung: die neue Bildhandlung vollzieht sich längs der Wand, im epischen Profil, das auf keinen Beschauer, auf kein Gegenüber Bezug nimmt.

Und eben das, die unbeirrbar Logik des Gefühls, die künstlerische Erkenntnis dieser Kompositions-Notwendigkeiten, und ihre immer klarere Befolgung wird in Rintelens Buch als Grundzug und Erkennungsmerkmal der echten Werke Giottos aufgezeigt, denn darin beruht die kunstgeschichtliche Seite von Giottos Größe.

Wo von Verstand und Überlegung in den Künsten die Rede ist, wittert der Moderne Rezept, Routine und Akademie. Er sucht das Gegenteil: unmittlere Gefühlsausbrüche, hemmungslose Aufschreie, Explosionen des Innersten. Es ist aber zu bedenken, dass jeder getretene Hund dieserart aufheult, und gewiss ist das jedesmal die unreflektierte, ehrliche, jedem verständliche Expression einer gequälten Seele: Kunst wäre es, die jeweilige Gefühlsregung zu Form zu bändigen, in um so strengere Form, je tiefer die Erregung war. Bei allen großen Künstlern war die primäre Erregung niemals Thema, nie Selbstzweck der Gestaltung, sondern immer nur die unsichtbare treibende Kraft, die von einem übergeordneten, starken Kunstverstand auf diese oder jene Aufgabe gelenkt wurde: darum hat große Kunst nie diesen peinlichen Beigeschmack von Prostitution und Exhibitionismus besessen, der dem Expressionismus anhaftet. Dieser Verstand, die künstlerische Überlegung ist ja kein Übersetzen ins Logisch-Begriffliche, sie bleibt vielmehr durchaus im Umkreis des Formalen, sie deutet und klärt und ordnet in Farb- und Formelementen, und der verstandesklare Giotto hätte gewiss seinen Stil nicht so präzise in Worte fassen können wie Rintelen, weil sein Verstand eben nicht in Worten, sondern in Bildern dachte.

Werk für Werk, von den Padovananer Fresken bis zu denen von Sta. Croce wird die künstlerische Rechnung nachgeprüft: wie Giotto mit äußerster Strenge alles Überflüssige verbannt und jede Gestalt so dem Ganzen einordnet, dass sie unverrückbar, mit allen anderen verzahnt an der Stelle sein *muss*, wo sie steht. Daraus, dass keine Figur, kein Felsen, keine Hand ebensogut nicht da sein, oder ein wenig anders oder verschoben sein könnte, gewinnen diese Bilder jene grandiose Wucht und Notwendigkeit; nirgends ein Schlottern der Komposition, ein Dünnerwerden, ein Nachlassen der Kraft, eine leere Stelle in der Spannung des Bildganzen. Und immer mehr erscheint dem durchdringenden Verstand des Malers überflüssig, immer einfacher und größer wird die räumliche Auffassung, immer freier die Entfaltung der Gebäude und Figuren nach Volumen und Bewegung.

Das alles lag gewiss im Sinn der Zeit, die in Giotto ihren großen Wortführer fand. Vielleicht hätte sich die Malerei auch ohne ihn durch Reihen von Werken zweiten und dritten Ranges in der gleichen Richtung abgewandelt: er aber riss die dumpfen Strömungen zu Werken höchsten Ranges empor, die Zeitströmung gab seiner schmalen Einzelstimme gewaltige Resonanz, und steigerte dadurch wieder ihre Kraft. Das Was, Thema und Art seiner Behandlung gehört der Zeit an, das Wie, die Dynamik und das Leben, mit der die zeitbedingten Möglichkeiten verwirklicht werden, gehört dem einzelnen Mann allein. Ihm gehört diese strenge Süße, die unnahbare Hoheit und Güte seiner Menschen, die mit verhaltenen Gebärden, ohne erregtes Wesen, abgeklärt und menschlich einer höheren Welt angehören, Bürger jenes überhimmlischen Landes, in dem Platons wahre Wesen leben, von denen die irdischen nur trübe Abbilder, sozusagen stümperhafte Kopien sind. Diese höhere Welt schwimmt aber nicht in kitschigen Rosenwölkchen und süßlichem Hallelujagesäusel, das den sentimentalen Verzicht quietistischer Impotenz von vornherein in sich trägt, sondern dieses Traumland wird mit klarster Logik geschildert, gleichwie Dantes jenseitiges Reich, astronomisch exakt und topographisch gewissenhaft, so dass das Unwahrscheinliche Ereignis wird, und der Traum zu handfester Wirklichkeit erwächst, und so ist Giottos Frömmigkeit kein Auskneifen vor der Widerwärtigkeit der Welt, sondern eminent positiv: ein starker Trost und ein tapferes Dasein.

Über das Buch selber ist weiter nichts zu sagen, als dass es wohl eines der schönsten und gehaltvollsten Kunstbücher nicht nur der letzten Jahre ist; großzügig und exakt, vorzüglich nach Inhalt, Methode und Stil, mutig in der Parteinahme, mit der einmal offen gesagt und klar bewiesen wird, dass die Fresken in der Unterkirche von Assisi und einige andere Sachen ganz einfach zu schlecht sind, um Giotto zu sein.

— ed ora a Giotto il grido.

II

Sind Giottos sante persone gewissermaßen aus abstrakten Himmelsphären gütig und zögernd in unser Menschtum herabgestiegen, ragt die Welt dieses anderen Toskaners vom festen Erdenboden zum Himmel auf: so stolz wuchsen vor ihm keine Bäume ins Licht, weiße Städte glänzen in Sonne und Wind, Lanzen, ein Wald von schlanken Lanzen entsprosst der gepanzerten Ritterschaft. Wundervolle Panner schwellen im Stolz ihrer heraldischen Zeichen über dem christlichen Kaiser.

Intorno a lui pareo calcato e pieno
 Di cavallieri, e l'aquila nell'oro
 Sovr' esso in vista al vento si movieno

Vor allem unvergesslich bleibt mir aber jener auferstehende Christus aus Borgo S. Sepolcro: nie ist ein Christus mit größerem Nachdruck auferstanden, nie wurde die schicksalshafte Notwendigkeit der Auferstehung eindringlicher dargestellt. Das ist kein Truggesicht fiebernder Asketen, keine Vision exaltierter Mönche, dieser Christus fährt nicht mit theatralisch-tänzerhafter Gebärde aus dem Grab, umgeben von tagscheuen Mondhöfen und sonstigen geheimnis-

voll-brillanten Lichteffekten, wie etwa der Christus Grünewalds. Wie bequem sind im Grunde solche Visionen, die alle Denkschwierigkeiten von vornherein aufheben, indem sie das unerhörte Ereignis ganz einfach in ein märchenhaftes Traumland verlegen. Hier aber ereignet sich vor unseren Augen eine wahre Auferstehung des Fleisches in aller Unbegreiflichkeit: bekleidet mit einem irdischen Körper steigt der Tote aus dem Grab, unaufhaltsam, ohne Hast und Zögern, in einer völlig hellen, heilig nüchternen Landschaft, deren Ferne so wasserklar durchsichtig ist wie die Nähe.

Auch dieser Maler hat es nicht nötig, die Wirklichkeit zu verleugnen, um zu zeigen, dass es ein Höheres gibt, denn sein überlegener Geist durchschaut die Gleichnishaftigkeit dieses Daseins, ohne darum in sentimentalen Welt-schmerz oder Ekel zu verfallen. Piero della Francesca scheint einer der seltenen Menschen gewesen zu sein, die, völlig desillusioniert, nicht Schufte, sondern nur noch größer werden, weil sie ihren Halt nun ganz in sich selber wussten. So sind denn auch alle dargestellten Menschen Herren ihres Schicksals, selbst wo sie unterliegen. Gelassen, fast mit einem Lächeln auf den Lippen, kniet der greise Heidenkönig Chosroe vor seinem Thron, um enthauptet zu werden, inmitten seiner Feinde, die ohne Hass und Triumph zusehen; mit kühler Sachlichkeit ersticht Heraklius den Perserfürsten, der ohne Krampf und Abwehrgeste fällt. Auch im Gebet wahren diese Menschen ihre Persönlichkeit: bei aller Andacht nirgends ein ekstatisches Hinschmelzen, nirgends Selbstaufgabe, auch vor Gott bleibt jeder wer er ist, und jeder scheint gerade um sein eigenstes Schicksal, um die Vollendung seines Menschentums zu beten, und nicht um äußere Dinge und um Hilfe von außen her. Und so darf der Malatesta seine Jagdhunde um sich haben, trotz Köbi Burckhardt, und Montefeltro im Harnisch knien zu wahrhaft königlichem Gebet, zu dem einem als Gegenstück aus der nordischen Kunst etwa der Kanonikus Pala des Van Eyk einfallen kann.

Aber auch an diesen scharf umrissenen Charaktergestalten interessiert den Maler nie das Einmalige, Zufällige, Lebendige im oberflächlichen Sinn: er sucht das Bleibende, Wesentliche in der Erscheinungen Flucht, und wo ihm der Kopf eines Zeitgenossen bedeutend genug erscheint, als Vertreter eines Allgemeinen zu gelten, da steigert er sein Bild weit über die banale Ähnlichkeit hinaus zum Typus, und es entsteht ein Porträt wie das des Montefeltro in den Uffizien, indem das Menschentum einer ganzen Zeit enthalten scheint.

Vor diesem, überall auf das Wesentliche durchdringenden Medusenblick des Malers versteinert selbst die heftigste Bewegung, mitten im Handeln scheinen viele Figuren im Augenblick ihrer klarsten Entfaltung gelähmt, plötzlich erstarrt, denn er sucht die allgemeine Formel, nicht den Eklat, das kristallene, statuarische Sein, nicht die Expression. Unsere Ausdrucks-Künstler bieten ihre Eruptionen marktschreierisch laut jedem an, der sie nicht sehen will, die Werke des Piero della Francesca wahren eisig die Distanz, in unnahbarer Vornehmheit wickeln sich die Geschehnisse vor uns ab, nirgends eine zudringliche Geste, die aus dem Bild nach uns greift, und eben darum, weil kein Schauspieler eitel oder um Rührung bettelnd sich ad spectatores wendet, wird dieses Schauspiel zur hohen Wirklichkeit, zu einem Vorbild männlicher Schicksalsbereitschaft.

Mit ungefähr sechzig Jahren hat Piero della Francesca das Malen aufgegeben. Man könnte sich denken, dass ihm selbst seine strenge Kunst noch immer zu wenig endgültig geschienen habe, dass er auch sie noch dem Tand der Welt zuzählte, der nur die Zeit zur letzten Erkenntnis stiehlt, wie der rastlose Michelangelo im Alter bitter von seiner Arbeit sagt:

le favole del mondo m'hanno tolto
Il tempo dato a contemplar Iddio.

Gott war diesem klaren Geist ein reines, aktionsloses Sein, die Malerei aber, auch die strengste noch, ist wenigstens mit ihren Mitteln nach aussen gerichtet, und so lässt der große Maler seine Malerei zurück, um sich in das absolute, kristallhafte Dasein der regulären Figuren zu vertiefen.

Überliefert ist hievon freilich nichts als die Tatsache, dass er nicht mehr malte, sondern theoretische Traktate schrieb, und Piero della Francesca selber, der zeitlebens in aristokratischer Zurückgezogenheit lebte, würde Mutmaßungen über die Gründe als Zudringlichkeiten, Erklärungen darüber als Prostitution empfunden haben. Sintemalen die Psychoanalyse als Gesellschaftsspiel noch nicht erfunden war.

Das wunderschöne Buch Hans Grabers bringt auf 68 Tafeln das vollständige Werk dieses großen, und wenig bekannten Malers, zum Teil auch in schönen Detail-Ansichten. Der Verfasser hat eine verdienstliche Zusammenstellung der erhaltenen Werke und der spärlichen Lebensdaten beigefügt. Das einleitende Stil-Feuilleton ist zwar ausgesprochenermaßen Nebensache, doch scheint seine Tendenz, alte Malerei unter dem Gesichtspunkt ihrer Aktualität zu betrachten, nicht restlos fruchtbar. Besonders wenn die Jagd nach Modernismen so kuriose Gebilde aufstößt wie die mysteriöse Dame ohne Unterleib im Gefolge der Königin von Saba. « Ein Beispiel kunsthistorischer Freiheit » möchte man sagen. Auch wäre gewiss gerade der Laie, an den sich das Buch wenden will, für einen kurzen Nachweis der wichtigsten Literatur dankbar: wenn hier nicht der Ort dafür ist, wo dann? Aber wie gesagt, vor der Schönheit der Tafeln kommt das gar nicht in Betracht, und auf diesen sind die schwer aufzunehmenden und (in Arezzo) schlecht beleuchteten Fresken viel deutlicher wiedergegeben als auf den Originalphotos, die man in Italien kauft.

III

Vom gleichen Autor, Hans Graber, bringt der Verlag Benno Schwabe ein Bändchen Essays unter dem Titel *Studien zur Kunst*. Nette Feuilletons, überarbeitet, leicht lesbar, von wohlthuender Sachlichkeit, ob sie durchaus nochmals in Buchform erscheinen mussten, bleibt fraglich. Manchmal ist man sich nicht recht im Klaren, an was für ein Publikum sie sich eigentlich wenden. Im Feuilleton ist das gewiss viel weniger aufgefallen, denn da muss der Fischer seine Angel immer aufs Geratewohl auswerfen, einem Buch wünschte man aber festere Haltung. Zum Besten scheint mir der Aufsatz *Zur französischen Malerei des XIX. Jahrhunderts* zu gehören, in dem die großen Franzosen von Delacroix bis Degas in knappen Strichen gezeichnet werden. Hier steht auch ein Zitat nach Delacroix: « Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil. Ce n'est pas à dire

qu'il n'y faut pas de la raison: c'est comme les beaux vers ... toute la raison du monde ne les empêche pas d'être mauvais s'ils choquent l'oreille.» Das ist von wahrhaft profunder Weisheit und Reife.

IV

Als Bruder des Piero della Francesca-Buches ist soeben ein Tafelband mit dem vollständigen Werk des Hugo van der Goes erschienen, dem sich die gleichen Vorzüge nachrühmen lassen. Auch hier wird uns ein wenig bekannter großer Meister nahe gebracht, dessen Persönlichkeit und Werk erst im Licht der neuesten Forschung einigermaßen feste Umrisse bekommen hat. Kurt Pfister schickt eine sehr knappe, aber wesentliche Einleitung voraus, ferner das biographische Tatsachenmaterial, ein paar Dokumente, und den Oeuvre-Katalog. Für Nennung der jeweiligen Tafel-Nummer, von der die Rede ist, wäre man dankbar.

Jeder Italienreisende kennt den Portinari-Altar, jenes riesenhafte Triptychon des van der Goes in den Uffizien zu Florenz. Zuerst kommt man in die Säle der älteren Italiener, und dann macht wohl jeder die traurige Erfahrung, dass man in solchen Riesensemeeen durch die Massenhaftigkeit der Eindrücke auch für die höchsten Werte vorübergehend stumpf wird, dass man schließlich ungerührten Herzens Meisterwerke betrachtet, und dass man überreizt hellhörig wird für alles Negative, für Mängel und Zeichen des Verfalls. In dieser Stimmung hat jede Kunst, die nordische so gut als die italienische, einen bitteren Nachgeschmack, und so durchwandert man gelgentlich verdrossen die hinteren Säle, in denen die Bilder zweiten Ranges hängen, deren Schöpfer mehr oder weniger skrupellos die Errungenschaften der großen Meister ausgebeutet haben. Und da erscheint die klare Helligkeit des italienischen Kolorits manchmal verstimmt bunt, süßlich gelockte Jünglinge bemühen sich vergeblich, durch Weltschmerz interessant zu scheinen, puppenhaft hübsche Mädchen offerieren ihre Reize freibleibend, und Charakterköpfe prunken mit Theater-Prophetenbärten und der Topographie ihrer Runzeln. Gerade diese Greise machen einen sonderbar künstlichen Eindruck, sie sind offensichtlich als Kuriositäten gemalt, menschlich konnte der Maler meist viel weniger mit ihnen anfangen als mit der Jugend. Schon die Malerei des Quattrocento gerät gelegentlich ins kariierende, wo sie Greise darstellt, während die blühende Giovinezza dem Temperament der Zeit entspricht, und ihren unvergänglichen Ausdruck findet. — Man überspringt ein paar Säle, und steht plötzlich vor dem Altar des van der Goes. Hier wird man mit einem Male wach, man nimmt sich zusammen, man glaubt aus der unverbindlichen Gesellschaft junger Leute plötzlich unter Erwachsene getreten zu sein, die sehr wichtige Dinge verhandeln: man fühlt den Ernst des Lebens wieder. Schon die Musik der Farbe klingt gedämpfter: statt der gleichmäßigen lauten Helligkeit oder harten Kontraste rauscht hier die Farbe zwischen neutralen Gründen aus tiefen Dunkelheiten bis zu aufregender Glut immer von neuem auf, immer wachsend oder fallend, nie erfüllt sie als gleichmäßige Fläche den Kontur. Im Süden war die Farbe jener Zeit im Grunde immer mehr Kolorierung, eine Beigabe zum vollkommenen Umriss. Manchmal hat man das Gefühl, sie könnte auch anders sein, sie sei nicht fest

mit ihrem Träger verwachsen, nur der ornamentalen Oberflächenwirkung zu Liebe angebracht. Jedenfalls hat man vor dem niederländischen Altar das Gefühl, diese Farbigkeit liege eine Schicht tiefer. Und gerade die besten italienischen Meister verneigten sich vor dieser reiferen Kultur der Farbe, und anerkannten die Überlegenheit der Niederländer auf diesem Gebiet.

Vor allem merkwürdig ist aber der Unterschied der Menschentypen: Die Menschen des van der Goes stehen erst um die sechzig auf der Höhe ihres Lebens, erst an der Schwelle des Greisenalters entfalten sie ihre volle Persönlichkeit. Die jüngeren Leute scheinen merkwürdig unreif, unkindlich dürr und altklug sind die Engel des Portinarialtars, und seine Kinder blicken ernst und verschlossen, wie wenn sie noch gar nicht auf dieser Welt daheim wären. Einige seiner Menschen sind in einer Weise wissend und mit Schicksal beladen, die ans Grauenhafte grenzt: dieser Hippolyt de Berthoz, der wie versteinert neben seiner gramverhängten Gattin kniet, könnte ein Ahnherr Maeterlinckscher Prinzen sein, und sein Blick reicht in gefährliche Tiefen, in denen der Maler nur zu sehr Bescheid wusste. Van der Goes entsagte der Welt und ging ins Kloster, aber das war nur eine kurze Rast auf seinem Weg in noch dunklere Einsamkeiten. Auf einer Reise nach Köln erlebte er sein Damaskus, einen Zusammenbruch, aus dem er aber nicht mehr zurückfand. Noch nicht fünfzigjährig, erlischt sein Geist im Wahnsinn. Man hat Anzeichen davon im Bilde des Todes Mariae finden wollen: jeder der zwölf Apostel scheint grauenhaft vereinsamt, verstört und völlig eingesponnen in seinen Schmerz, zerfallen mit sich und der Welt. Und der Christus auf dem Dreifaltigkeitsflügel des Edinburger Altars sieht in seiner zerknitterten Hinfälligkeit fast aus wie eine spiritistische Materialisation, die wieder in Gott-Vater verschwindet, von dem sie ausgegangen war: vielleicht würde sogar das alte Dogma eine solche Deutung gelten lassen.

Im übrigen hat aber die Gestaltenwelt des Hugo van der Goes nichts Anormales, nichts Gespensterhaftes; im Gegenteil die Reife höchsten Menschentums. Vornehmer ist keine Verkündigung gemalt worden: herrlich die Geste des göttlich-ernsten Engels, dieses gebremste Niederfahren vom Himmel, verwandt jener griechischen Nike zu Olympia, in der Otto Braun, der Frühvollendete, sehr treffend den Rhythmus des homerischen Wortes *aixāsa* gefühlt hat.

V

Die Frage, ob Gottfried Keller, oder Goethe, bei dem der Fall ja ähnlich lag, große Maler geworden wären, wenn sie diesen ihren ersten vermeintlichen Beruf nicht verlassen hätten, ist gewiss müßig, aber unvermeidlich. Und außerdem: und wann wäre das je ein Grund gewesen, eine Frage nicht trotzdem zu erörtern? Wenn man sie allerdings ins Absurde hetzt, fällt sie in die Arme des berühmten Raffael ohne Arme, denn ein großer Maler ist eben nun einmal trotz aller Spitzfindigkeiten nur denkbar, insofern er gute Bilder malt.

Man kann mit Recht behaupten, die große Persönlichkeit, die Keller war, hätte sich schließlich auch in der Malerei durchsetzen und aussprechen müssen; aber trotzdem ließe sich denken, dass seine Produkte zeitlebens unvollkommen geblieben wären, ohne den schuldigen Respekt vor dem Genie zu verletzen.

Man erlaube mir einen Ingenieur-Vergleich: in jeder bedeutenden Persönlichkeit scheinen mir Energiemengen aufgespeichert, wie Wasser in einem Bergsee. Dieses Wasser kann nun durch tausend haarfeine Spalten versickern, und irgendwo als dünne Quelle wieder zutage kommen, es kann tosend in unsichtbaren Klüften unterirdisch verschwinden, es kann aber auch in mächtigem Schwall überfließen, bewunderungswürdig, verheerend oder fruchtbar. Jedesmal ist es dasselbe Wasser; vielleicht dieselbe Gesamtmenge, die ihren Abfluss sucht. Ebenso suchen die geistigen Kräfte die dünnste Stelle, die geringste Hemmung, den niedersten Rand, wo sie ausbrechen und sich entfalten können. Diese Abflusswege sind die Talente. Talente sind eigentlich Kanäle, vom Organismus aus Vererbung oder anderen Zufällen vorgezeichnete Bahnen, auf denen sich die seelische Dynamik besonders leicht, und besonders fruchtbringend entfalten kann.

Gewiss wäre in Goethes und Kellers Malereien dieselbe Persönlichkeitssubstanz enthalten, der Qualität nach, aber unendlich schwächer an Dynamik; was sich in überwältigendem Schwung in die Feder ergoss, wäre vielleicht spärlich rinnend aus dem Pinsel geflossen. Was bei Keller zuerst zur Verken- nung des wahren Berufes geführt hat, war vielleicht eine ganz äußerliche Scheu des Knaben vor dem Beruf eines Schriftstellers, der in seinem kleinbürgerlichen Milieu noch unmöglicher scheinen musste als der schon reichlich dubiose eines Malers, vielleicht war es die Freude, als Resultat der Naturversenkung ein abgerundetes, sicht- und greifbares Werkchen in Händen zu haben, das man vorzeigen konnte. Von Kindheit an lässt sich Kellers gefährliche Doppel- begabung verfolgen, jede malerische Entwicklungsphase spricht sich gleich- zeitig auch literarisch aus, und gerade diese « schlechte Isolierung », diese Leicht- tigkeit, mit der der schöpferische Funke aus der Malerei in den Bereich des Wortes übersprang, hat vielleicht eine tiefere Konzentration auf die bildende Kunst verhindert. Sobald dann die rettende Entscheidung zugunsten der Dichtkunst gefallen war, wird auch die ganze Summe malerischer Erfahrung, die auf ihrem eigenen Gebiet nur zu unbefriedigenden, zerquälten Ergebnissen geführt hatte, im Literarischen herrlich fruchtbar, die Doppelbegabung, die lange eine tödliche Gefahr war, wird zum reinen Gewinn. Sehr bezeichnend ist der Zug, dass Keller später, als seine Energien den breiten Ausweg gefunden hatten, auch malerisch das Beste leistete: nun stand diese seine Ausdrucks- möglichkeit zweiten Ranges nicht mehr unter unnatürlichem Druck, die nach Form drängenden Gesichte verwirrten sich nicht mehr gegenseitig vor dem zu engen Ausgang, und es entstanden jene meisterlichen, weil mit souveräner Leichtigkeit gemalten Skizzen wie die aus dem Regierungsratsprotokoll (Abb. 59) oder das entzückende Rundbildchen *Aussicht vom Zürichberg*.

Mit größter Sorgfalt und Beherrschung des sehr komplizierten Stoffes gibt Paul Schaffner geradezu eine vollständige Kellerbiographie sub specie picturae, dass trotz genauester Detailkenntnis der Maßstab nirgends verloren geht, und Unzulängliches nicht überschätzt wird, verdient besonders angemerkt zu werden; ebenso die Liebe, mit der der Verfasser dem so wichtigen Ambiente nachgegangen ist, z. B. den Spuren des unglücklichen Rudolf Meyer, oder den Details der dunklen Münchner Zeit. Den Inhalt im einzelnen aufzuzählen,

ist unnötig, denn jeder, dem es ernstlich um Keller zu tun ist, wird das Buch ohnehin lesen. Es ist mit sechszig Abbildungen versehen und in jeder Hinsicht vortrefflich ausgestattet.

VI

Nun fass' ein Herz, denn die Gefahr ist groß: werden die Berner Bodenständigen nicht selbst ein Lob zürnen, wenn es aus Zürich kommt? Ist es nicht Anmaßung, als Nicht-Berner ein Buch über das Berner Münster anzuzeigen? So wollen wir also vorsichtig sein und uns auf die Feststellung beschränken, dass uns unter diesem gelben Einband eine sehr sorgfältige und erschöpfende Monographie vorliegt, die die ganze Bau- und wie so oft Leidensgeschichte eines Gotteshauses vor uns aufrollt, eine Geschichte von kühnen Bau-Entschlüssen, die allmählich zu Finanzmiseren auswachsen und dann im Sand verlaufen, vom zerbröckelnden Berner Sandstein, von unglücklichen Flickereien, und von der großen und stetigen Liebe der Stadt zu ihrer Kirche, die schließlich doch noch die Vollendung erzwingt, und die außerdem aus den kleineren Zeugnissen, aus bunten Fenstern, gemeißelten Schlußsteinen, Bildern und Schnitzereien vernehmlich zu uns Nachgeborenen spricht. Hier findet der Lokalforscher alles, was er sucht, sehr schöne Risse, Bilder, und das ganze Daten-Material.

Warum das Buch gerade in der Folge *Die Schweiz im deutschen Geistesleben* erscheint, ist nicht recht einzusehen. Die Tatsache, dass das Münster ein Ausläufer der Ulmer Bauhütte ist, mag als Bindeglied gedient haben. Aber bei aller Schönheit im einzelnen — höchst wichtig sind die Portalskulpturen, um deren Klärung sich der Verfasser sehr verdient gemacht hat — ist der Bau kunstgeschichtlich in keiner Weise führend, oder auch nur besonders typisches Beispiel. Für eine Bücherreihe mit ausgesprochen übernationaler Einstellung kann es aber gefährlich werden, wenn sie sich allzusehr in Lokalgeschichte verliert, die keine internationalen Dimensionen besitzt. Da käme es doch mehr auf die zündenden Funken an, die über die Grenzen springen, als auf solche windverwehte Blätter einer herbstlichen Gotik. Gegen die verdienstliche Leistung des Verfassers bedeutet das natürlich keinen Einwand.

VII

Da wir schon von internationalen Beziehungen reden, sei darauf hingewiesen, dass die bekannte Pariser Zeitschrift *L'amour de l'art* fast eine ganze Nummer der Schweiz widmet: in Nr. 6 des vierten Jahrgangs schreibt Paul Perret über « L'architecture, les arts appliqués et l'enseignement professionnel en Suisse » und gibt hier einen ausgezeichneten Überblick über unsere Situation und unsere Leistungen. Dass bei einem solchen Résumé die Bilder nur ziemlich willkürliche Stichproben bieten können, ist unvermeidlich. Alles in allem: es ist gut, wenn unseren Nachbarn gelegentlich gesagt wird, dass wir gar keine so argen Barbaren sind, wie sie — und wir selber — manchmal zu glauben leider Anlass haben.

PETER MEYER