Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 1 (1897)

Artikel: Die Arnold Böcklin-Jubiläumsausstellung in der Kunsthalle zu Basel
Autor: Wetzler, Albert
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-573442

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: 06.01.2026

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

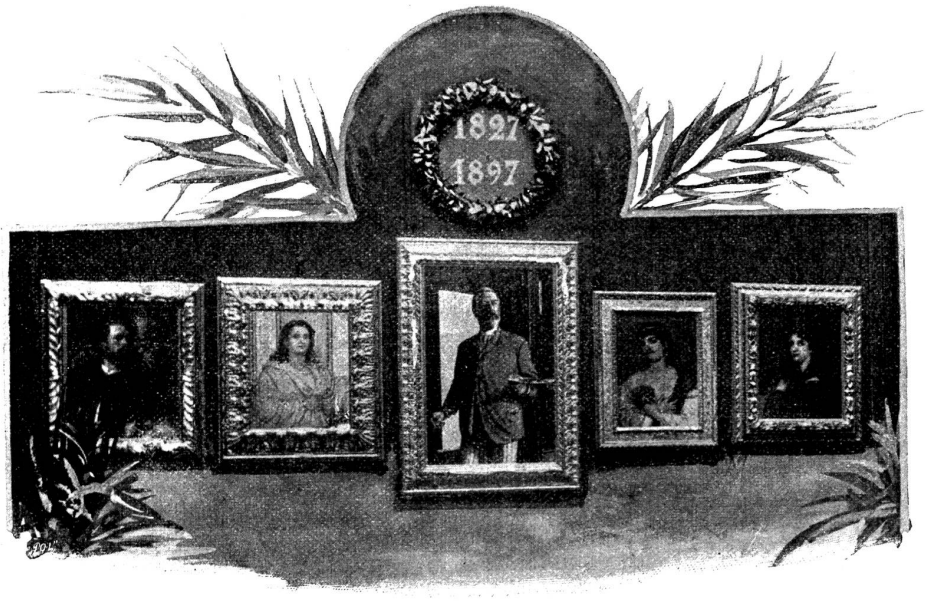


Abb. 1.

Die Arnold Böcklin-Jubiläumsausstellung

in der Kunsthalle zu Basel.

Von Dr. **Albert Geßler** in Basel.

Mit Porträt und neun Original-Illustrationen nach photogr. Aufnahmen von Ruf, Basel.

Am 16. Oktober wird in der ganzen Kunstwelt ein Fest begangen: Arnold Böcklins siebzigster Geburtstag. — Warum nun überall, wo die Pflege des Schönen eine Stätte hat, die freudige Aufregung auf diesen Tag hin? Warum rüsten sich in erster Linie München und Basel, um durch gediegene Veranstaltungen ihrer Verehrung für Arnold Böcklin Ausdruck zu geben? — Nun, Böcklin ist unstreitig der größte Maler unseres Jahrhunderts; er ist dazu einer der universalsten Geister; er ist unter allen Künstlern derjenige, der die gewaltigste Phantasie besitzt. Er ist ein Genie, dem die Welt des Seins wie die des schönen Scheins unterthan ist, wie sie nur den allergrößten Meistern vergangener Tage unterthan gewesen ist. Böcklin ist die Verkörperung des Idealismus, der auch unserm Säculum innewohnt, das man sonst so gerne als ein nüchternes bezeichnet; er zeigt, daß es auch für uns ein Reich der höchsten Schönheit giebt, und er hat sie uns enthüllt, er ist ihr Priester, ihr Dichter, ihr Maler; ihn wird deshalb die Kunstgeschichte für immer als den bezeichnen, in dem das künstlerische Wollen und Ahnen einer ringenden Zeit zu herrlichem Vollbringen geworden ist.

Arnold Böcklin. — Phot. J. Höflinger, Basel.

München und Basel also werden hauptsächlich das Jubiläum dieses einzigartigen Meisters festlich begehen: München, weil Böcklin in den dortigen Kunstkreisen zuerst seinem ganzen Werte nach erkannt worden ist und weil er in der bayrischen Hauptstadt viele Jahre seines Lebens zugebracht hat; Basel, weil es ihn mit Stolz den Seinen nennt und weil er auch hier einen nicht unbeträchtlichen Teil seiner Thätigkeit entfaltet hat. Die Münchner ehren den Meister durch Herausgabe von Festnummern bekannter Kunstzeitschriften, sowie durch eine Denkmünze. Basel, das ebenfalls eine — bereits ausgegebene und sehr gut gelungene — Böcklin-Medaille hat prägen lassen*), wird am 23. Oktober ein Fest begehen, an dem alle Künste dem großen Maler ihre Huldigungen darbringen sollen. Namentlich aber hat es eine Ausstellung von Werken Böcklins geschaffen, welche herrlicher als alle andern Veranstaltungen den Ruhm des Meisters verkündet.

Da nun diese ganz einzigartige Ausstellung, für deren Zustandekommen sich der Basler Kunstverein und speziell dessen Statthalter, Herr Fritz Weitnauer, alle erdenkliche Mühe gegeben haben, ein großes Ereignis nicht nur für Basel, sondern für die Schweiz überhaupt ist, so wird man es uns wohl Dank wissen, daß wir ihr auch in unserer Zeitschrift eine Besprechung widmen. Glücklicherweise können wir diese Schilderung mit einer Reihe von Aufnahmen aus den Ausstellungssälen ausstatten, so daß auch diejenigen unter unsern kunstfreundlichen Lesern, welche nicht nach Basel reisen können, einen Begriff von der Reichhaltigkeit und Schönheit dieser Jubiläumsausstellung erhalten. Beide Dinge zwar, die Beschreibung selbst wie die Abbildungen, können nur schwache Schatten sein im Vergleich zu der sublimen Herrlichkeit der in Basel vereinigten Bilder selbst. Denn von Böcklins Farben, von den intimen Reizen seiner Kompositionen und seinen einzelnen Formen kann kein Mund so sprechen, daß man sie auch nur ahnen könnte, und keine Photographie ist imstande, sie nur annähernd abzuspiegeln.

Wir werden uns deshalb im wesentlichen darauf beschränken müssen, darzuthun, daß sich in der Basler Ausstellung Böcklins Lebenswerk von den frühesten Anfängen an durch alle Stadien seiner Entwicklung hindurch verfolgen läßt; aus allen seinen Schaffensperioden sind bezeichnende Gemälde da, und namentlich ist die Zeit seiner künstlerischen Höhe durch eine Reihe seiner allergrößten Meisterwerke vertreten. Denn da haben das Basler Museum, die Galerie La Roche-Ringwald in Basel, sowie die Sammlung eines der größten Böcklinkenner und -Verehrer, des Freiherrn Max von Heyl in Darmstadt, ihre Schätze zur Ausstellung gegeben.

Arnold Böcklin wurde am 16. Oktober 1827 in Basel geboren und hat auf dem Gymnasium seiner Vaterstadt seine erste Ausbildung empfangen. Schon frühe regte sich in ihm der Kunsttrieb, und der Gedanke, Maler zu werden, hat ihn schon in der Knabenzeit beschäftigt. Denn da war Zeichnen und Malen das, was er am liebsten trieb. Aus dieser Erstlings- und Werdezeit besitzt nun die Familie des Künstlers eine ziemlich bedeutende Zahl von Bleistift- und Oelstudien, aus denen eine Auswahl in der Ausstellung zu sehen ist. Sie verraten vor allem eine sichere Hand und einen feinen Blick speziell für das

*) Sie ist von dem Böcklin-Schüler Hans Sandreuter entworfen und modelliert worden.

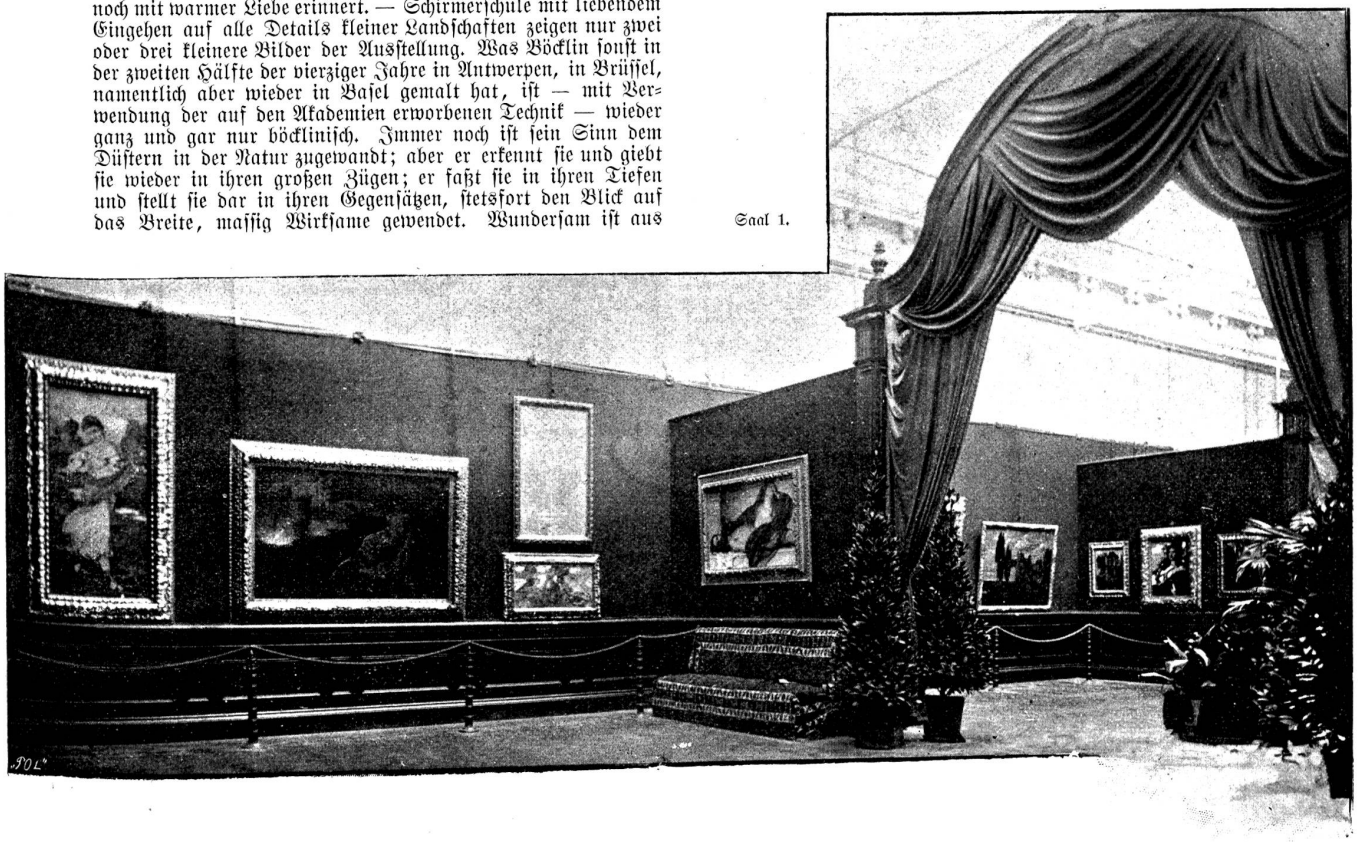
Landschaftliche. Viele davon gehen allerdings nicht über das hinaus, was andere talentvolle Zeichner in ihrer Jugend auch geleistet haben; Einzelnes aber ist doch schon recht bedeutsam; denn es zeigt sich darin eine ganz bestimmte Richtung auf das Erfassen des Großen, Massigen und der Gegensätze zwischen Licht und Dunkel; mit wenigen Strichen wird schon trefflich charakterisiert, und dann stehen diese Dinge, Fels-, Wasser-, Baum- und Waldpartien da, fest und gut, ohne das zu Weichliche oder zu Harte, das sonst solchen Frühstudien anhaftet. Auch schon Köpfe hat Böcklin in dieser ersten Zeit gemalt, und da ist es zum Verwundern, wie kraftvoll plastisch er da im Jahre 1843, also in seinem sechszehnten Jahre, das Porträt seiner Mutter hinzustellen vermocht hat. Das ist schon ein so gutes Bild, daß der Bruckmann'sche Verlag es unbedenklich unter die Meisterwerke seines dritten Böcklin-Bandes versetzt. Noch andere Bildnisse aus dieser ersten Zeit, z. B. dasjenige von Prof. J. A. Mähly, das ganz famos getroffen und in tiefem holbeinischem Goldton gegeben ist, reden von der erstaunlichen Sicherheit in Blick und Hand des werdenden Künstlers.

Ins Jahr 1845 weisen wieder Landschaften, zum Teil Hochgebirgsscenerien, in deren Wiedergabe sich auch schon immer eine völlige Freiheit von allem Kleinen und Kleinlichen verrät. Die meisten dieser Bilder sind sehr dunkel; wer sie aber eines eingehenderen Studiums würdigt, dem offenbaren sie eine Künstlerkraft, die mit energischem Willen sich auf das Machtvolle, das unheimlich Elementare und auf die großen Kontraste in der Natur richtet.

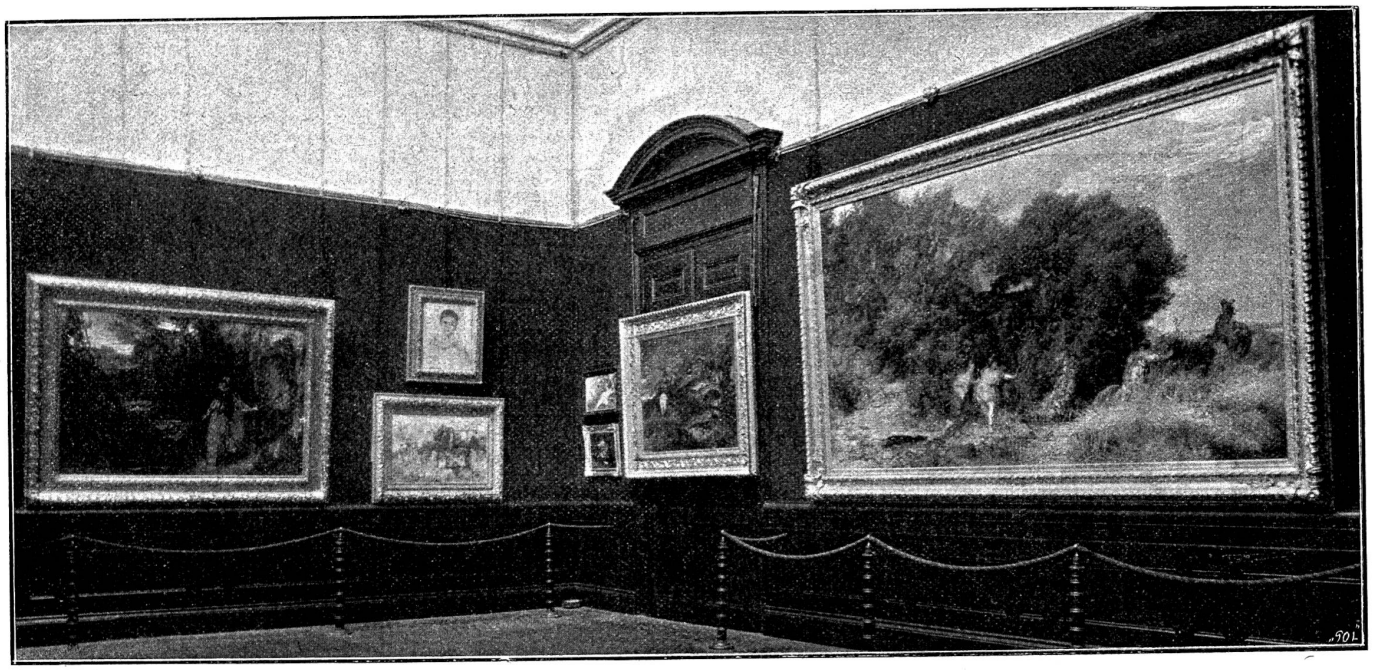
Wir heben aus dieser ersten Periode keine Bilder besonders hervor, so charakteristisch einzelne derselben sind; wir haben nämlich des ganz Großen so viel zu erwähnen, daß wir uns nicht schon hier aufhalten dürfen.

Im Jahre 1846 beginnt Böcklins eigentliche Künstlerlaufbahn; da ist er nämlich, nachdem der Widerstand seines Vaters gebrochen war, der ihm höchstens die Carriere eines Zeichnungslehrers hatte gestatten wollen, nach Düsseldorf zu Schirmer gegangen. Das war ein trefflicher Landschafter, der die Traditionen des berühmten Karl Friedlich Lessing weiterpflanzte, und bei dem sich etwas Rechtes lernen ließ. Böcklin ist darum dem Düsseldorfer Meister immer dankbar geblieben, wie er sich übrigens auch seines Basler Lehrers L. A. Kelterborn stets noch mit warmer Liebe erinnert. — Schirmerschule mit liebendem Eingehen auf alle Details kleiner Landschaften zeigen nur zwei oder drei kleinere Bilder der Ausstellung. Was Böcklin sonst in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre in Antwerpen, in Brüssel, namentlich aber wieder in Basel gemalt hat, ist — mit Verwendung der auf den Akademien erworbenen Technik — wieder ganz und gar nur böcklinisch. Immer noch ist sein Sinn dem Düstern in der Natur zugewandt; aber er erkennt sie und giebt sie wieder in ihren großen Zügen; er faßt sie in ihren Tiefen und stellt sie dar in ihren Gegensätzen, stetsfort den Blick auf das Breite, massig Wirksame gewendet. Wundersam ist aus dieser Zeit (1849) ein Mondscheinbild, in welchem der Föhn die Wolken zerreißt und durch alte Rüstern jagt; im grellen Lichte stehen die weißen Mauern eines zerfallenen Hauses, und auf der Straße stürmt ein einsamer Reiter. Das ist die Stimmung und Situation eines der berühmtesten Bilder der Schack-Galerie: „Der Tod, reitend durch eine Herbstlandschaft". Schon in diesem kleinen Bilde vom Jahre 1849 bekundet sich der ganz große Landschafter. Böcklins individuellster Stil ist schon hier vorgebildet; und dessen werden wir uns erst recht bewußt, wenn wir bedenken, was für Süßlichkeiten damals in Deutschland als Landschaftsmalerei galten. Wie ganz anders sprach da Böcklin! Verstanden wurde er allerdings noch nicht, und Prof. J. A. Mähly erzählt da in einem Aufsatz „Aus Böcklins Lehrjahren" (Deutsche Revue 1895) eine sehr charakteristische Anekdote: „Ich erinnere mich noch sehr wohl, daß der Professor der Philosophie an unserer Universität, dem auch die Aesthetik zu docieren oblag, mich mit folgenden Worten apostrophierte: „Fragen Sie doch gefälligst Ihren Freund Böcklin, ob er seine Bilder mit dem Finger oder mit dem Pinselstiel male!" Trotz alledem schritt Böcklin unentwegt weiter, obschon auch ihm bittere Augenblicke, sogar Stunden, in denen ihm aller Mut entsank, nicht erspart geblieben sind. Er befreite sich aber von solchen melancholischen Stimmungen in Bildern voll Sturm und Nacht und ist dann, als echter Künstler, bald genug zur hellen Geistes- und Schaffensfreudigkeit durchgedrungen, wo auch auf seinen Bildern die Nacht entschwindet und die helle Sonne lacht.

Im Jahre 1850 ging Böcklin nach Rom, und dort ist ihm dann das Wesen der italienischen Landschaft, die er bei Schirmer nur hatte sehnsüchtig ahnen können, in seinem vollen Zauber aufgegangen. Er ist dort der größte Darsteller Italiens geworden; das anerkennen neidlos Alle, die jemals Böcklinbilder gesehen haben. Aus dieser ersten Römerzeit (1850—1856) besitzt die Ausstellung erstens eine ganze Serie fein durchgebildeter Bleistiftskizzen (aus Jakob Burckhardts Nachlaß) und mehrere Landschaften, die nun schon zum Vollendetsten gehören, was Böcklin geschaffen hat. Die eine davon, mit breitester Behandlung des Baumschlages und mit einer herrlichen Ferne, ist von einer Glut überstrahlt, wie nur die wirkliche Sonne sie hervorbringen kann.



Saal 1.



Saal 1.

In Rom hatte sich Böcklin mit Angela Rosa Lorenza Pascucci verheiratet und war mit ihr in ziemlich bedrängten Umständen 1856 nach München gekommen. Dort fand er — was ihm in Rom nur spärlich geblüht hatte — Anerkennung und auch Liebhaber, welche ihm Bilder abkauften. Er konnte aufatmen und an bedeutende Schöpfungen gehen. Eines der besten Werke jener Zeit ist die „Jagd der Diana“ (1858) im Basler Museum, eine Landschaftskomposition, vor der alle Besucher der Ausstellung in staunender Bewunderung stehen, so gewaltig in seinem Aufbau, so tief in seiner Raumentwicklung, so wahr in seinen Farben ist dieses über drei Meter breite Gemälde: ein Riesenwerk nicht nur in seinem Format, sondern auch in der Fülle leuchtender, jubelnder Schönheit, die von ihm ausgeht und die nicht zum Letzten auch von der Staffage, der wunderschön gewandeten Göttin und ihren Genossinnen, herstrahlt.

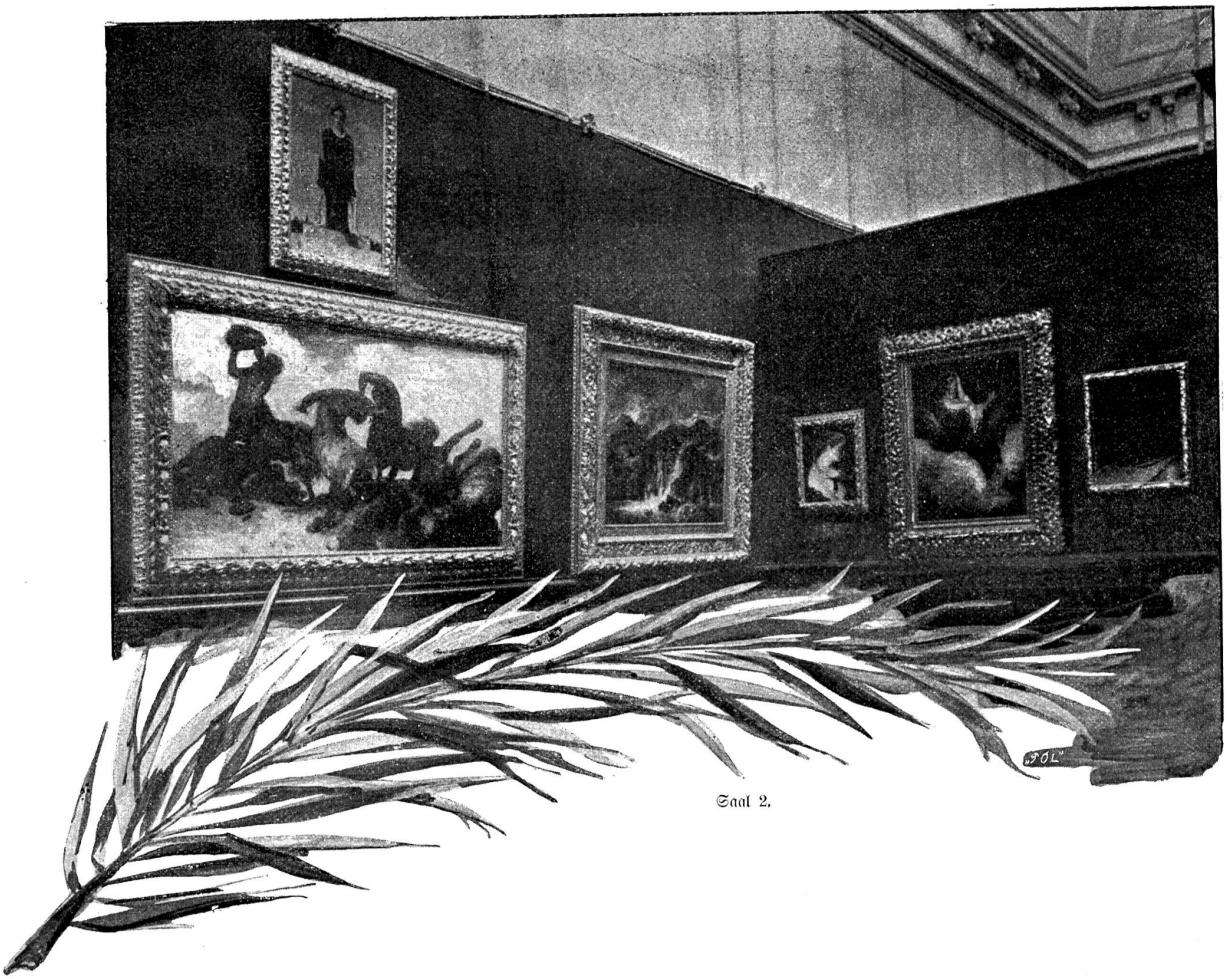
Aber nicht nur Landschaften malt Böcklin in jener Zeit so vollendet und groß, wie kein zweiter neben und nach ihm; auch die Figur ist bei ihm auf der Höhe edelster Durchbildung, und sie läßt sich in der Basler Ausstellung zum Glück an einer Reihe von Bildern studieren, die teils während Böcklins Professorenzeit in Weimar (1860—1862), teils während seines zweiten Aufenthaltes in Rom (1862—1866) entstanden sind. Wir erwähnen da zunächst ein großes Gemälde von geradezu altmeisterlicher Schönheit, ja von tizianischem Zauber, „Venus, Amor entsendend“. Die beiden Figuren sind lebensgroß, von höchstem Adel der Zeichnung; die ganze Komposition überhaupt ist von klassischer Würde und voll hehrer Ruhe, und über das Ganze, das natürlich auch als Landschaft herrlich ist, breitet sich eine weihevolle Dämmerstimmung, in der alle Farben sanft ausgeglichen sind; es ist ein Bild voll idealster Poesie. Ein Gegenstück dazu, „Nymphe und Satyr“, ist in einer reizenden Kompositions- und Farbenstudie vorhanden.

Dann folgt eine Reihe von Köpfen, alle sehr schlicht in der Farbe, meist nur mit wenigen, immer nur accessorischen koloristischen Betonungen, aber trotzdem alle zu lebensvollster Plastik herausgearbeitet. So: eine ernste, strenge Sappho auf grünem Grund, dann ein ganz einfaches, fast trockenes, jedenfalls aber sehr ähnliches Porträt des jungen Franz von Lenbach. Im Gegensatze dazu steht der Kopf eines schönen, schwarzlockigen Römers, der auch koloristisch bedeutender ist; dasselbe gilt von einer heiligen Katharina. Ein ganz feines Porträt, fast farblos, aber durch einen schwarzen Schleier schön herausgehoben, dabei überaus körperlich und lebendig, ist eine Signorina Clara aus Rom. Aber das Meisterwerk unter Böcklins Porträten, ein Bild, aus dem alle Weihe des ewig Weiblichen, zugleich auch des ganz Großen spricht, ist dasjenige seiner Frau, der schönste Besitz im Bilderschatze des Basler Kunstvereins. Um die Palme mit diesem Bilde streiten allerdings die „Viola“ des Basler Museums und eine in ihrem schmerzlichen Hinträumen, mit ihren dunkeln Augen und ihrem schönen Munde fascinierende „Melancholie“.

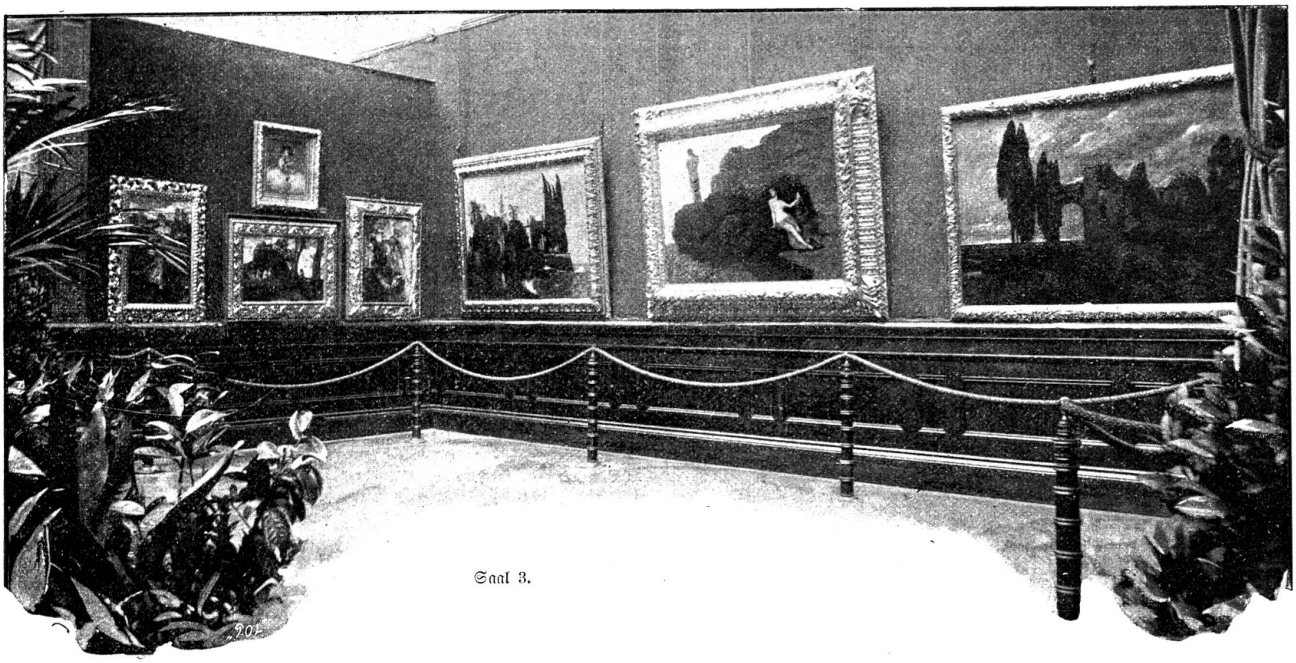
Die meisten dieser Bilder stammen aus Rom; so jedenfalls auch das unheimlich schaurige Bild des „Anachoreten in wilder Felsengegend“, eine stimmungsgewaltige Replik des „Büßers“ in der Galerie Schack. Ebenfalls ein Seitenstück zu einem berühmten Schack-Bilde ist eine „Altrömische Weinschenke“, eine ungemein zart getonte, in Silberduft zitternde Komposition voll bacchischer Poesie, ein Freilicht-Stück aus einer Zeit (1864), wo der Kriegsruf „Plein air“ noch ruhig schlummerte; aber Böcklin hat eben auch das gekonnt; nur war es bei ihm ein gelungener Versuch, keine Manier. — Das von dem Künstler im Beginn der sechziger Jahre nicht weniger als fünfmal, natürlich jedesmal anders behandelte Motiv der „Villa am Meer“ ist in der Basler Ausstellung in zwei hochbedeutenden, ganz schönen Bildern vertreten, einem farbigeren mit wundervollem Meer, geschmackvoller Architektur und einer trauernden Frau am Ufer, und in einem ganz düstern, großartig romantischen, wo über eine verfallene Mauer ein letztes Glühen des in schweren Wolken zur Ruhe gehenden Abends irrt. In beiden Werken geben dunkle Cypressen den Farben- und Linien-Akkord eines feierlichen, großen Ernstes an.

Von 1866—1871 war der Künstler in Basel und hat dort, neben einer Reihe seiner Hauptwerke, unter denen wir nur den „Mörder und die Furien“ bei Schack erwähnen wollen, einen „Petrarka an der Quelle von Vaucluse“, namentlich aber die drei herrlichen Fresken im Treppenhause des Basler Museums, den „Geist der Natur“, „Flora mit ihren Kindern“ und „Apollo mit dem Viergespann“, Meisterwerke von großer, zum Teil pathetischer Komposition, gemalt. Auch die drei schönen Fresken im Sarasinschen Gartensaale „Römische Landschaft mit Flucht nach Aegypten“, „König David als Harfenspieler“ und das gewaltige Bild „Der Gang nach Emmaus“ sind damals entstanden. Sogar zum Meißel hat Böcklin in Basel gegriffen, und da hat er, der Alleskönner, die sechs famosen Sandsteinfratzen an der Gartenfassade der Kunsthalle geschaffen. Auch der eben dort befindliche Sgraffitofries stammt — in den Entwürfen — von Böcklin. In Basel hat er ferner das streng klassische, religiöse Bild „Magdalenens Trauer an der Leiche Christi“ gemalt, eine Zierde des Museums. Sodann hat er in seiner Vaterstadt eine längere Reihe von Porträtaufträgen erledigt; diese Bildnisse sind sämtlich in kühlen

Saal 2.



Saal 2.



Saal 3.

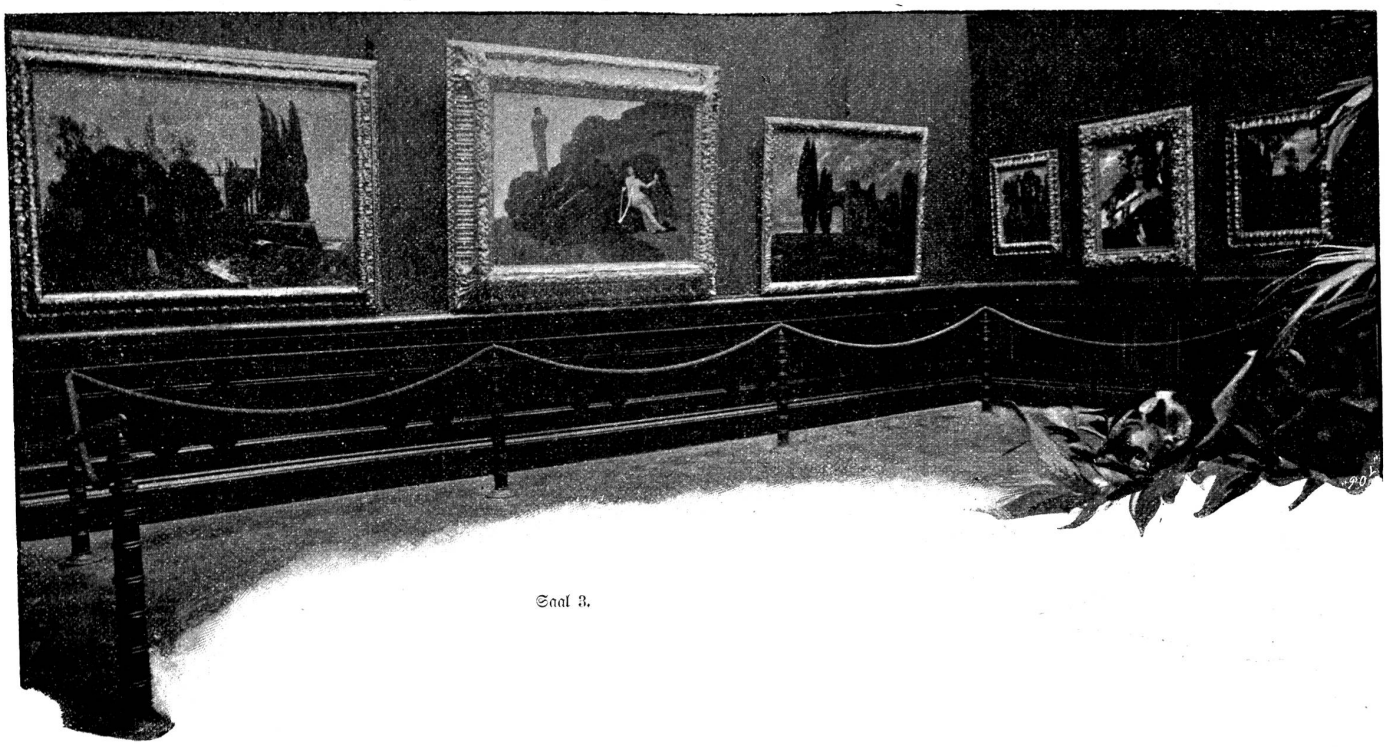
Tönen gehalten; es ragen unter ihnen besonders hervor dasjenige einer alten Frau, sodann das sehr lebendige von Prof. Fritz Burckhardt, ferner das des Kupferstechers Fr. Weber und das ergreifend schöne, ideal verklärte Bild der damals (1865) schon seit Jahren verstorbenen, ganz aus dem Gedächtnis gemalten Frau M.-Sch. Es ist übrigens noch in Rom, nicht erst in Basel entstanden. Reizend sind auch zwei Erinnerungsbilder an verstorbene Kinder; besonders das eine, ein dunkeläugiger Knabe, der hinter einer Wolke steht und ein entblättertes Röslein in der Hand hält, ist voll rührender Poesie. Ganz schön, groß und breit ist das Profilbild einer Römerin (Pastell).

In dieser Baslerzeit hat Böcklin, der ja von jeher mit der Meisterschaft in der Form auch ein ganz bedeutendes, weit über alle seine Zeitgenossen hinausreichendes koloristisches Können verbunden hatte, sich zum Koloristen par excellence entwickelt, d. h. er ist derjenige Künstler geworden, dem die Farbe in ihrer leuchtendsten Leuchtkraft, dem das Dekorative in der Kunst erstes Erfordernis und Hauptmittel zur ganz großen Wirkung ist. Damit ist Böcklin anfangs der siebziger Jahre in seine klassische Periode eingetreten; er steht auf dem Gipfel seines immensen Könnens.

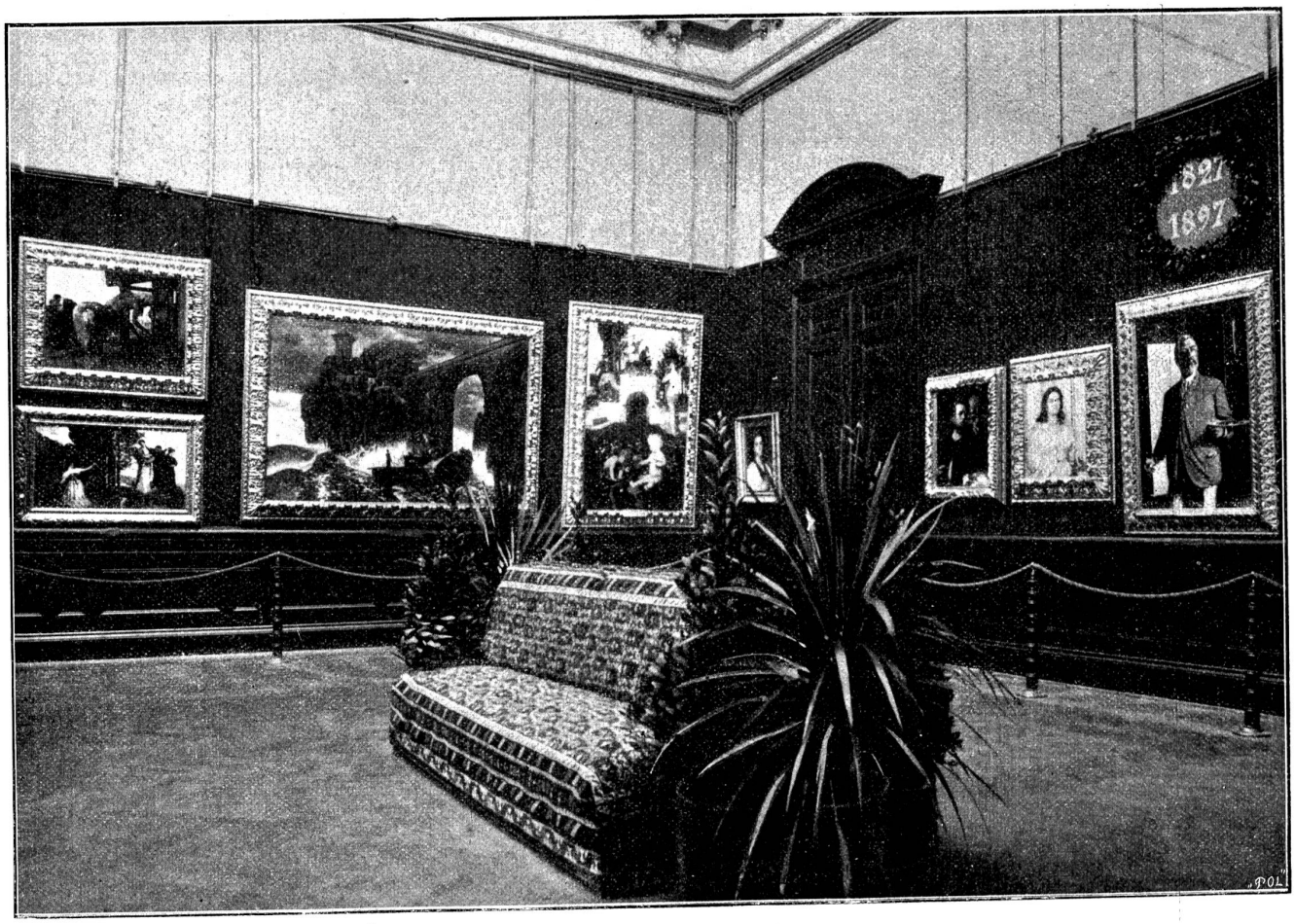
Ein herrliches Werk dieser Zeit ist ein berückend schönes Frauenbild, „Die Muse des Anakreon" aus dem Aarauer Museum, „der temperament- und rassevollste Typus weiblicher Schönheit, der diesem auserlesenen Frauenmaler geglückt ist", sagt Fritz von Ostini. In der Gewandung ist dieses Bild von einem dekorativen Zauber, der den Meister direkt neben die alten Venetianer treten heißt.

Von Basel ist Böcklin wieder nach München gegangen (1871), aber nur, um es schon 1876 wieder für fast zehn Jahre (1876 bis 1885) mit Italien, dem eigentlichen Nährboden seiner Kunst, zu vertauschen. Die Jahre 1885—1892 hat er dann in Zürich verlebt; jetzt wohnt er wieder in Florenz. An allen diesen Orten hat er nun Werke geschaffen, die in jeder Hinsicht das Prädikat „klassisch" verdienen, nicht im alten Sinne, wo es strenge Übung in den schönen Formen der früheren Meister bedeutet, sondern im Sinne jenes neuen, großen, mit machtvoller Phantasie über die Erde hinausstrebenden und doch zugleich immer noch auf der Erde stehenden Idealismus, dessen edelster und größter Verkünder eben Arnold Böcklin ist.

Zunächst treten uns da zwei Landschaften mit roten Reitern entgegen, Bilder von feinster zeichnerischer Vollendung,



Saal 3.



Saal 4.

dazu koloristische Meisterwerke von tiefster und unmittelbarster Wirkung. Sodann führt er uns in seine Fabelwelt ein, die er aus dem Geist der Antike heraus neu in sich geschaffen hat und deren Geschöpfe er uns so lebendig vor Augen zu stellen weiß, als hätten sie Atem und Seele. Zugleich bricht da sein köstlicher Humor hervor, ein Element, das seiner ganzen Kunst einen besonders hellen Reiz verleiht. Als Specimina dieser Seite des Böcklinschen Gesamtwerkes besitzt die Ausstellung das lustige Bild mit den fischenden Panen, davon einer ein Meerweib im Netze gefangen hat, sowie einen im Schilfe flötenden Faun. Dann kommt ein Hauptbild, das berühmte Selbstporträt mit dem fiedelnden Tode, ein in der Tiefe seiner Auffassung wie in der Stärke und Größe seiner Ausführung so ergreifend schönes Werk, daß um seinetwillen allein man die Reise nach Basel machen sollte. Auch der „Centaurenkampf", Böcklins titanenhafteste Schöpfung, ein Bild voll Wildheit und entfesselter Urkraft, dazu koloristisch eine der bedeutendsten Hervorbringungen moderner Kunst, würde einen solchen Entschluß, nach der Ausstellung zu wallfahrten, reichlich lohnen.

Neben diesem gewaltigen Werke fesseln dann auch wieder sanftere Gegenstände, z. B. eine als Symphonie in Blau gegebene „Venus Anadyomene" oder die strenge, auf Wolken thronende Klio, die dem Pinsel Raphaels Ehre machen würde. Oder es zieht den Beschauer die still intime Landschaft „Hochzeitsreise" an; oder er bleibt in langem Staunen vor der Flora stehen, einer der schönsten Figuren des Meisters, einem kleinen Bilde, das aber die Verkörperung der reinsten Poesie selbst ist. Wie diese Blumenspenderin dahin eilt auf ihren roten Zauberschühlein, in ihrem leichten, duftig mit Gold und Blümchen gestickten Empire-Kleidchen . . . das ist, samt der paradiesischen Landschaft, die dieses Himmelskind umgiebt, von unwiderstehlichem Zauber. — Wie hier höchste, reinste Freude, so empfinden wir vor andern Bildern tiefsten und wahren Schmerz: so vor einer Maria Magdalena, namentlich aber vor einer „Pietà", die nur zwei Köpfe, den des toten Christus und den seiner ihn küssenden Mutter, zeigt, aber doch ein Bild ist, das mit der Elementarkraft seines Seelenwehs uns das innerste Herz bewegt.

Werke allerersten klassischen Ranges sind ferner „Odysseus und Kalypso", ein Bild, das durch seine einfache Größe so tief wirkt wie ein Gesang Homers; sodann der „Prometheus", vor welchem man zweifelt, was mehr zu bewundern sei, die ganz grandiose Phantasie des Malerpoeten oder die herrliche Ausführung. In der erstern steht hier Böcklin auf der Höhe der griechischen Tragiker, in der letztern hat er überhaupt nicht seinesgleichen.

Klassisch im Ausdruck einer ernsten Stimmung sowohl wie in der Tiefe der Farbe ist auch das Bild einer «Musa Semne» ist ferner der Opferhain, eine Perle des Basler Museums, Böcklins feierlichste, stimmungsvollste Landschaft, über deren Tempel, Bäume, Brandaltar und Priestergestalten die tiefste Poesie des Religiösen ausgegossen ist. Von diesem Bild ist noch Keiner weggegangen, dessen Innerstes nicht erfüllt gewesen wäre von Feiertags- und Opferstimmung.

Gemälde voll Krieg, Feuer und Zerstörung, voll Wolken und Sturm sind der „Gotenzug" und die von Piraten überfallene und in Brand gesteckte Burg, das letztere zugleich eines von jenen Meerbildern, in denen das Wasser in seinen tiefsten Farben erfaßt und in seinem Wogen, Spritzen, Schäumen und Leuchten so groß und wahr ist, wie die Natur selbst. — Ja, Böcklin ist der gewaltigste Maler des Meeres! — Davon zeugt auch die herrliche, wundervoll natürliche Sturzwelle, die im „Spiel der Najaden" an einer Klippe zerschellt. Köstlich ist auf diesem Bilde, das koloristisch geradezu jubelt, das fröhliche Meergesindel in seiner plätschernden Herr-

Saal 4.

lichkeit. Hier, wie auch in einem andern Seebilde, „Meeresidylle", macht Böcklin die lustigsten Witze; seine Phantasie, sowie sein fabelhaftes technisches Können erglänzen im Schimmer eines genialen Humors. Dieser lacht, allerdings etwas sarkastisch, auch aus der „Susanna im Bade" heraus, einem Bilde von treffender Komik. Humor feinerer, ja feinster Sorte finden wir dann wieder in „Centaur und Dorfschmied", das auch als Landschaft von höchstem Reiz ist.

Das Lieblingsbild der Frauen, überhaupt eines der schönsten Werke der Ausstellung, ist „Sieh, es lacht die Au", mit fünf herrlichen weiblichen Figuren, die sowohl was innere Belebung anbetrifft, wie auch im Kolorit von augenblicklichster und intimster Wirkung sind. Dabei wandeln sie in einer Landschaft, wie nur Böcklin sie malen kann und wie nur italischer Himmel sie überspannt. Des Meisters farbigstes Bild, zugleich eine tief poetische Allegorie auf das Menschenleben, auf Werden und Vergehen, ist «Vita somnium breve» aus dem Basler Museum. Dann wird auch die „Heimkehr" jeden Besucher fesseln; denn es ist ein Bild, erfüllt mit allem Zauber des deutschen Volksliedes, eine heimatlich deutsche Landschaft, die hier Böcklin in gleicher Tiefe erfaßt wie sonst die italienische. Ein allegorisches Bild sind wieder die zwei lebensgroßen ernsten weiblichen Figuren „Armut und Sorge", gleich wie „Odysseus und Polyphem" eines der jüngsten Werke des Meisters; es sind gute Gemälde, die aber lange nicht hinanreichen an das Triptychon «Venus genitrix» (1895), in welchem der Maler das hohe Lied vom Glück der Gattenliebe singt. In der Mitte steht die Göttin, die „Große Mutter", eine visionär statuenhafte und doch lebendige Figur, umloht von rauchenden Flammen. Der Bildflügel links vom Beschauer zeigt ein modernes Liebespaar und den seine Pfeile wetzenden Amor; rechts vom Mittelbilde ist eine italienische Familienscene gegeben, eine Komposition, so groß wie irgend eine Böcklins, dabei ein Bild von überraschendem Realismus, zugleich aber von einer poetischen Symbolik, die jedes fühlende Herz ergreift.

Wir schließen mit Böcklins lebensvollem Selbstporträt in ganzer Figur vom Jahre 1893, in dem er sich uns als einen Mann voll hoher Schaffenskraft zeigt. Kühn blitzt es aus dem grauen Löwenauge, und die mächtige Stirn beherbergt Ideen zu unsterblichen Werken.

Das ist unsere Böcklin-Ausstellung. Wahrlich, der Meister konnte nicht festlicher geehrt werden als durch diese Veranstaltung. Wer je in diesen Sälen geweilt hat, wird den Eindruck nie vergessen, der ihm darin zu teil geworden ist; denn er hat das Glück genossen, einige Stunden lang im Reiche der ewigen Schönheit zu leben.

Verlag des Polygraphischen Institutes, A.-G. (vormals Brunner & Hauser) in Zürich. — Redaktor: Karl Bührer in Zürich.
Nachdruck, auch im einzelnen, verboten. — Uebersetzungsrecht vorbehalten.

Nachdruck verboten.
Alle Rechte vorbehalten.

Rudolf Koller.

Von **Albert Fleiner**, Zürich.

Mit Porträt, Autograph, einer Kunstbeilage und zehn Abbildungen.

Es war im April des Jahres 1847. Ein garstiges Wetter mit Schneetreiben und Regen fegte über die niederrheinische Tiefebene. Langsam bewegte sich ein Eisenbahnzug auf der Linie zwischen Düsseldorf und Aachen, ein Eisenbahnzug primitiver Art, wie man ihn vor fünfzig Jahren nicht besser kannte, ohne Salonwagen und behaglichen Komfort, ja zum Teil ohne gedeckte Personenwagen. Und auf einem dieser unbedeckten Vehikel, die gegen die Unbill der Witterung keinen Schutz gewährten, saßen schlotternd vor Kälte zwei fahrende Kunstjünger, die vor Jahresfrist aus der Schweiz nach Düsseldorf gekommen waren, um sich dort auf der Akademie in die Geheimnisse des Malens einweihen zu lassen; sie hatten da als treue Genossen gemeinsam die Leiden und Freuden der Kunstnovizen gekostet, dieselbe schlichte Kammer bewohnt und brüderlich die gleiche einfache Mahlzeit geteilt. Und als sich die Beiden überzeugt hatten, daß, wer ein rechter Maler werden will, vor allem die alten Meister kennen muß, verließen sie die Akademie und machten sich zusammen auf die Fahrt, um die Galerien in Brüssel und in Paris zu sehen und nach den alten Vorbildern zu studieren.

Es war eine ungemütliche Reise. Der Regen durchnäßte ihnen die Kleider, und der Schnee peitschte ihnen auf ihrem luftigen Eisenbahnwagen ins Gesicht. Sie waren froh, als Aachen glücklich erreicht war, und sie in einem billigen Gasthause die frierenden Glieder in ein wärmendes Bett legen konnten. Was machen sich junge lebenslustige Leute aus solchen Reisefährlichkeiten! Der ältere der beiden Freunde, Arnold Böcklin aus Basel, war noch nicht ganz zwanzig, der jüngere, Rudolf Koller von Zürich, kaum neunzehn Jahre alt. In Brüssel angekommen, durchstreiften sie gemeinsam die Galerien und Privat-Kunstsammlungen; die Augen giengen ihnen auf und sie fanden, daß sie wohl daran gethan hatten, den Staub der Akademie von sich zu schütteln und, bevor sie sich ans eigene Schaffen wagten, die alten Meister zu studieren. Als dann nach mehrwöchentlichem Aufenthalt Böcklin in die Heimat zurückberufen wurde, setzte Koller allein die Weiterreise nach der Metropole an der Seine fort. Aber auf seine Berichte über all das Große und Schöne, was es da zu sehen und zu bewundern gab, duldete es den Freund nicht mehr lange zu Hause, und Böcklin folgte nach Paris. Hier lebten die beiden kunstbeflissenen jungen Schweizer als Stubengenossen mit einander; sie führten ein Leben à la bohème, besuchten fleißig die Kunstsammlungen und Galerien, kopierten im Louvre emsig nach den alten Meistern, machten sich im Luxembourg mit der neuern Kunst bekannt und ließen die vielgestaltigen Eindrücke des Tages auf sich wirken. Die École des beaux arts war damals noch Ausländern, zumal solchen, die nicht mit Glücksgütern oder guten Empfehlungen ausgestattet waren, verschlossen. Dafür belegten die beiden Kunstjünger bei einem wunderlichen graubärtigen Manne, den man «Suisse» nannte, den „Aktsaal", d. h. sie erwarben sich gegen mäßigen Entgelt das Recht, in einer etwas verlotterten Bude nach nackten Modellen zu zeichnen und zu malen, welche der Alte mit gutem Geschmacke aufzutreiben wußte und besoldete. Er selber war zwar kein ausübender Künstler, brüstete sich aber um so mehr mit intimen Beziehungen zur Kunst; hatte er doch als Knabe dem alten David als Modell gedient und bei dieser Gelegenheit sich das ausgiebige Vokabularium von Kunstausdrücken angeeignet, von dem er in seinen redeseligen Ergüssen über die einzige und wahre Kunst einen nicht eben bescheidenen Gebrauch machte. Aber die beiden jungen Schweizer lernten dabei doch ein Erkleckliches, ja das Beste, nämlich selbständige Beobachtung mit eigenen Augen, und sie waren künftig vor dem Fluche so vieler junger Talente bewahrt, die daran zu Grunde gehen, daß sie nie etwas anderes gelernt haben, als durch die Brille des allweisen Lehrers die Welt zu begucken.

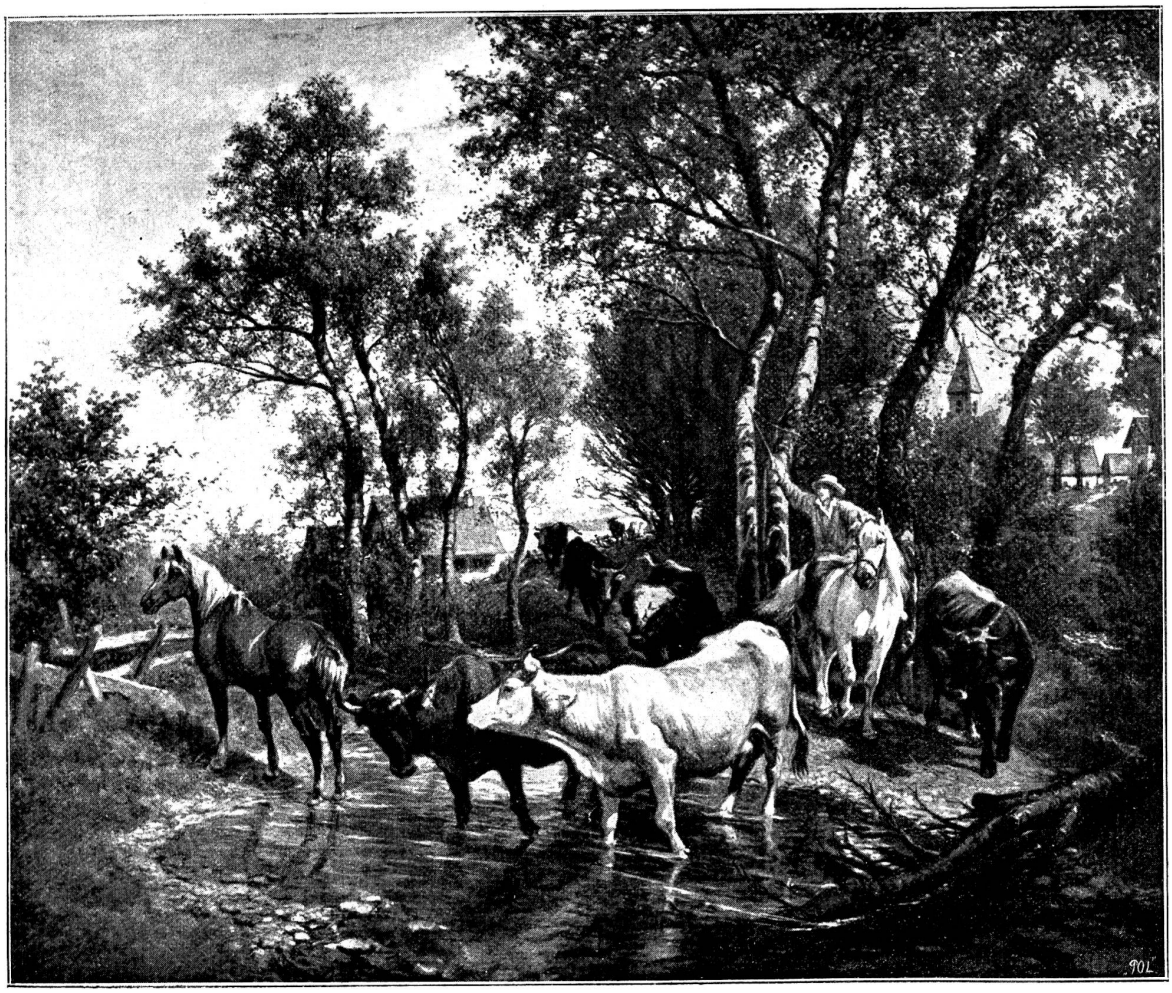
Nach Photogr. R. Ganz, Zürich.

Allzu lange dauerte für die Beiden freilich die Künstlerfröhlichkeit in Paris nicht. Es kam das Revolutionsjahr 1848. Alles gieng drunter und drüber. Die Ereignisse riefen die lebhaft empfindenden entflammbaren Künstler von der Staffelei weg auf die Straße, mitten in die erregten Volkshaufen, und Böcklin namentlich mit seinem lebhaften Temperament schien oft nicht übel Lust zu haben, von den Wogen der Bewegung sich fortreißen zu lassen. Eine Stunde, nachdem der Bürgerkönig Louis Philipp am 24. Februar 1848 mit seiner Familie aus Paris geflohen war, drangen unsere jungen Maler mit den Haufen der Aufständischen in die Prachtsäle der Tuilerien ein, von dem Bestreben gedrängt, den Begebenheiten immer in möglichster Nähe zu folgen. Es war eine interessante, aber auch eine bitterböse Zeit. Die Gelder, die nie sehr reichlich geflossen waren, blieben während der stürmischen Zeit ganz aus; das Bankhaus, wo ehedem am Ende des Monats der liebliche Wechsel aus der Heimat präsentiert werden konnte, war geschlossen, und so saßen denn die beiden Freunde mehr als einmal zusammen auf einem Bänklein im Tuileriengarten und verzehrten einträchtiglich einen schmalen Imbiß, der mehr geeignet war, den Appetit zu reizen als zu befriedigen; mit den letzten Sous wurde bei einer „fliegenden" Küche an der Straßenecke ein Einkauf besorgt, der nur gar zu oft aus gesottenen Kartoffeln oder ein paar andern Früchten bestand, als einzige Mahlzeit des Tages. „Und ausgesehen haben wir wie zwei Strolche", fiel Böcklin ein, als diese Jugenderinnerungen einmal in Gottfried Kellers Tafelrunde bei einer guten Flasche in der „Meise" zu Zürich wachgerufen wurden. Wenn die Zehen gar zu vordringlich durch das durchlöcherte Schuhwerk herausschauten, wurden sie, um weniger aufzufallen, mit

chwarzer Farbe bestrichen. Böcklin, der erfindungsreiche, wußte n solchen Dingen, wenn's am schlimmsten stand, immer Rat. Die Beiden wurden dann einig, daß sie niemals so gehungert hatten, wie in jenen Pariser Tagen und nie so gefroren, wie damals, als sie im offenen Wagen letzter Güte zwischen Düsseldorf und Aachen einer ungewissen Zukunft entgegenfuhren...

Arnold Böcklin und Rudolf Koller, sie werden beide nicht umsonst in einem Atemzuge genannt. Wenn man von schweizerischer Kunst sprechen will, so drängt sich ihr Name zuerst auf die Lippen. Und heute ganz besonders, denn beide nähern sich jener Altersgrenze, welche die Welt denen, die sie verehrt, nicht ohne Feier vorübergehen läßt, was Gottfried Keller in seiner Ausdrucksweise den „verfluchten ch.... 70. Geburtstag" nannte, und der stille Einsiedler von San Domenico wohl schwerlich ohne eine kräftige Bezeichnung läßt.

Arnold Böcklin und Rudolf Koller, sie haben beide die entscheidenden Jahre ihres Lebens zusammen in brüderlicher Gemeinschaft verlebt, die Jahre, in denen der junge Künstler die mächtigsten Anregungen empfängt; sie haben sich durch alle Wirrnisse einer verschwommenen gärenden Zeit, oft dem blassen Künstlerelend die furchtlose Stirn bietend, hindurchgekämpft zur Klarheit gereifter Anschauung und zur Erkenntnis der eigenen Bestimmung, zwei Aufrechte im Reiche des Schaffens und Vollbringens, die in schlimmen und guten Tagen Schulter an Schulter gestanden haben, zwei Ganznaturen, von denen jede die eigenen Wege gieng, die aber nie den Zusammenhang und das gegenseitige innige Verständnis verloren. Gemeinsame Jugendeseleien sind ein guter Kitt fürs Leben, gemeinsame Leiden und Nöten ein noch viel festerer, und so hat sich aus jener Jugendgenossenschaft zwischen den beiden Künstlern

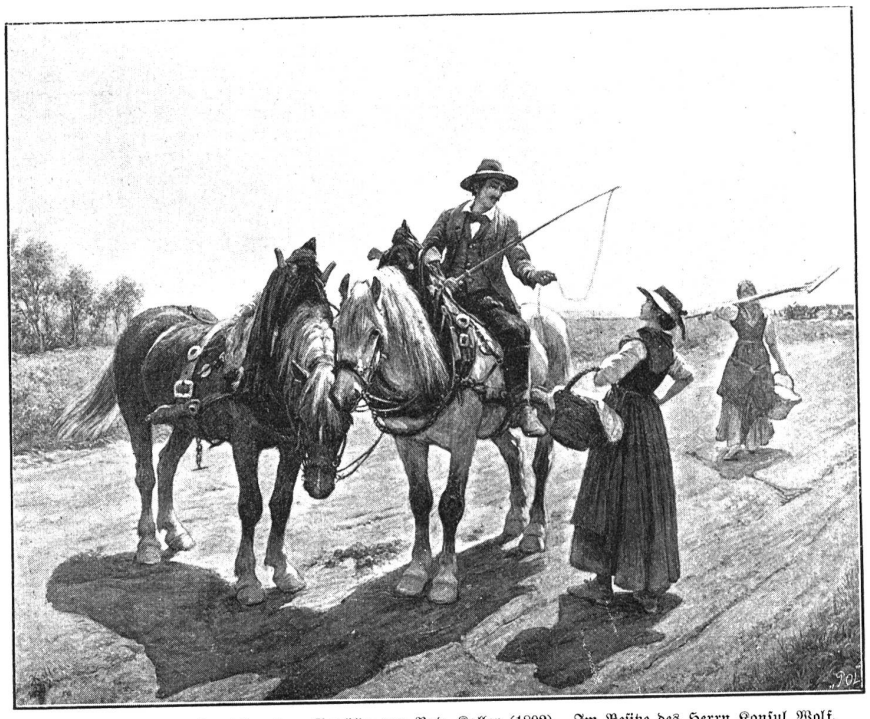


Der Dorfbach. Gemälde von Rud. Koller (1890). Im Besitze des Herrn Jules Bernheim. — Phot.: Polygr. Institut Zürich.

eine edle Männerfreundschaft herausgereift, wie sie schöner in ihrer Uneigennützigkeit, zarter in der neidlosen Anerkennung der Leistungen des Andern kaum gedacht werden kann. Unter den Böcklin-Verehrern giebt es keinen aufrichtigern als Koller, und Kollers Eigenart wird vielleicht von keinem so gewürdigt, wie von Böcklin, der in dem Freunde einen Künstler ersten Ranges verehrt und sich nicht scheut, dessen Vorzüge vor den eigenen im Einzelnen zuzugeben. Man muß, um dieses seltene Verhältnis gegenseitiger Anerkennung zu würdigen, gesehen haben, wie die Beiden, als gereifte Künstler — „Altmeister" heißt das Wort der Festhymnen — zusammen zu Rate giengen, wie sie von einander Belehrung annahmen, und wie dann gelegentlich Böcklin in einen Ausruf der Bewunderung ausbrach: „Dieser Koller kann und weiß Dinge, die ich nicht habe."

Die äußern Ereignisse in Kollers Lebensgange sind bald hergezählt. Er wurde als Sohn eines Zürcher Metzgermeisters am 24. Mai 1828 geboren, besuchte die Schulen seiner Vaterstadt und empfieng die ersten künstlerischen Anregungen als Schüler der Industrieschule von dem Zeichenlehrer Schweizer. Auf die Wahl seines Künstlerberufes hat dann später der Landschafts- und Tiermaler Ulrich entscheidend eingewirkt. Es ist ja heute noch bei den in der Burgersame der wohllöblichen Stadt Zürich herrschenden Anschauungen ein schlimmes Ding, wenn sich der Sohn einer sonst ehrbaren Familie irgend einer Kunst widmen will, und doppelt hoch darf man es dem Vater anschlagen, der zu damaliger Zeit seinem Sohne gestattete, ins Ausland zu reisen, um da Studien zu machen, deren Nützlichkeit nicht unmittelbar einzusehen war. Das

Wesen der Tiere und das Tierleben interessierte den Jungen am meisten; die Tiere in ihrer freien Natürlichkeit darstellen zu können, war schon des Knaben höchster Wunsch, und als Sechszehnjähriger wanderte er nach Württemberg, um da auf einem großen Gestüte die ersten Tierstudien zu betreiben. Bald mochte er selber einsehen, daß ihm das nötige Rüstzeug zu solchem Unternehmen noch fehle, und er bezog daher die Akademie zu Düsseldorf, wo er über ein Jahr lang emsig bei der vorgeschriebenen Arbeit saß, bis ihm schließlich ebenso wie seinem Stubengenossen Böcklin der Glaube an die allein seligmachende Wunderkraft der Akademie riß. Der wildbewegten Künstlerfahrt nach Paris, die sich in der Folgezeit als viel fruchtbarer erwies, als das unstäte, zwischen Arbeit und Aufregungen gehetzte Leben hätte erwarten lassen, folgte die stille Einkehr in die Heimat.

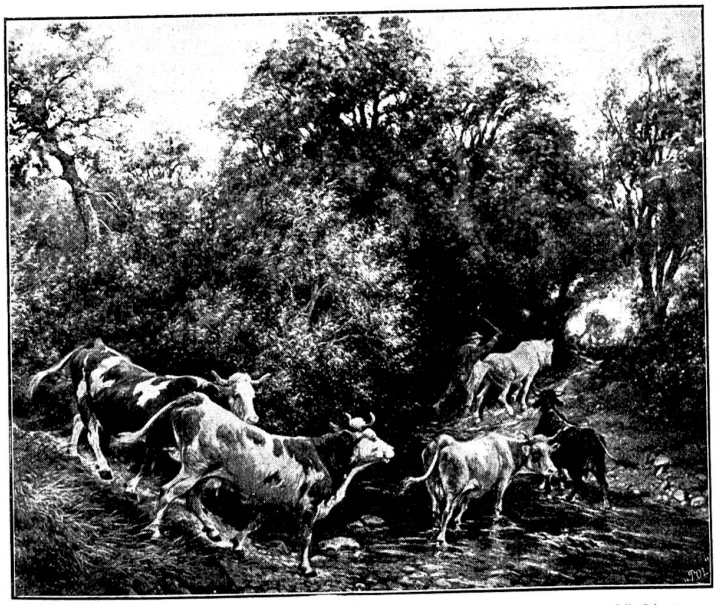


Begegnung auf der Landstraße. Gemälde von Rud. Koller (1892). Im Besitze des Herrn Konsul Wolf. Phot.: Polygr. Institut Zürich.

Ein Zwanzigjähriger, der schon vieles erlebt hatte, stand der junge Koller wieder auf der Schwelle seines Vaterhauses, ein junger Maler, den die Nachbarsleute nicht ohne geheimen Respekt betrachteten; war er doch wohl nicht umsonst draußen in der großen Welt gewesen. Aber Koller, der sich strenge Selbstkritik alle Zeit seines Lebens zur Gewissenspflicht gemacht hat, wußte besser als sie, was ihm fehlte, und ohne die Leute, die sich mit Bestellungen an ihn heranmachten, mit einem allzu bescheidenen Geständnis seines Unvermögens abzuschrecken, suchte er in möglichst kurzer Zeit eine möglichst große Zahl verkäuflicher oder bestellter Bilder zu malen mit dem uneingestandenen Zwecke, sich die Mittel zu beschaffen, um, ohne den väterlichen Geldbeutel in Anspruch zu nehmen, weitern Studien obliegen zu können. Der in aller Stille geäufnete Schatz vermehrte sich denn auch so bald, daß der junge Künstler eines Tages vor den Vater hintreten und sagen konnte: „Jetzt reise ich nach München und zwar auf eigene Kosten!"

In der Kunststadt die künstlerische Luft einzuatmen, war ihm zunächst die Hauptsache; das Weitere würde sich geben. Denn um die Akademie zu besuchen und schwere Lehrgelder zu erlegen, dazu reichte das kleine Sparvermögen nicht aus. Mit einem Stolze, der freilich keinen zur Nachahmung reizen soll, kann Koller von sich sagen, daß er seit jenem einjährigen Aufenthalt in Düsseldorf keinen Lehrmeister mehr gehabt und alles, was er kann und ist, durch eigene Anstrengung mühselig sich selber erworben hat. Nur vorübergehend war es ihm vergönnt, für etwa zwei Wochen in das Atelier des berühmten Tiermalers Voltz sich Zutritt zu verschaffen, um dort nach der Natur Studien zu einem etwa dreißig Jahre später erst ausgeführten „Pferdekampf" zu machen.

Als das Geld zur Neige gieng, hatte auch der Münchner Aufenthalt nach zwei Jahren sein Ende erreicht, und Koller kehrte abermals in die Heimat zurück mit dem wenig erhebenden Gefühl, in der Zwischenzeit, wenn er's ganz genau nahm, in seiner Kunst nicht viel weiter gediehen zu sein.



Heimkehr am Abend. Gemälde von Rud. Koller (1891). Im Besitze des Künstlers. Phot.: Polygr. Institut Zürich.

Aber eine Natur von so festem Wollen verzagte deshalb nicht. Eben hatte der Vater Koller sich in Oberstraß-Zürich eine Besitzung gekauft, die für Stallungen voller Pferde und Kühe ausgedehnten Raum bot, und während der Vater für seinen Viehstand sorgte, übte sich der Sohn in den minutiösen Tierstudien nach der Natur, die ihm schließlich den Ruhm der Meisterschaft einbringen sollten.

Jahre um Jahre vergiengen bei unverdrossener Arbeit. Schwerer als ein moderner Springinsfeld, der nach einigen Semestern Akademiebesuches als fertiger Künstler aus der Zauberschachtel heraushüpfen zu können vermeint, hat Koller sein malerisches Wissen und Können in selbsteigener Arbeit sauer genug erworben, nur eine Lehrmeisterin anerkennend: die große Natur. Aber solch mühsam errungener Besitz hält vor fürs ganze Leben. Koller hat, noch ehe es die modernen Schlagwörter von „Freilichtmalerei", „Pleinairismus" und „Realismus" gab, all das, was man unter diesen Bezeichnungen versteht — und das ist sein großes und bleibendes Verdienst — von sich aus, von einer sichern Intuition geleitet, geübt und gehandhabt.

Jahre um Jahre des Arbeitens und Schaffens, ohne die mindeste Möglichkeit eines sichtbaren äußern Erfolges! Jahre voll kummervoller Tage und angstgeplagter Nächte! Da arbeitet und arbeitet der Mann immerfort und fördert nichts, was ihm endlich Gewinn bringt. Die weisen Nachbarn wispern es sich schon zu: „Er kann nichts und wird es nie zu etwas bringen", denn sie wissen's ja immer besser und verstehen nicht, was es heißt, durch Jahre zu arbeiten, ohne den kleinsten offenbaren Vorteil, lediglich zum innern Gewinn.

„Doch er stehet männlich an dem Steuer:
Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen;
Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe
Und vertrauet scheiternd oder landend
Seinen Göttern."

Koller hat seinen Göttern vertraut und in Demut und Geduld das Künstlerlos, das keinem Großen je erspart blieb, am wenigsten seinem Freunde Böcklin, ruhig getragen. Oft im Geheimen an sich selber verzweifelnd, hat er standhaft am Steuer ausgehalten. Daß er dies vermochte, ist nicht zum wenigsten das Verdienst der treuen Lebensgefährtin, die er in einer Jugendfreundin fand. Die Geschichte von der ersten und einzigen Liebe, von der man glaubt, daß sie nur im Gedichte vorkomme, sie hat sich in seinem Leben thatsächlich zur Wahrheit gestaltet, und wenn Perikles in seiner berühmten Leichenrede das vielmißbrauchte Wort gesagt hat, daß die Frauen die besten seien, von denen man am wenigsten spreche, so darf doch die eine Thatsache festgestellt werden, daß unsere beiden Schweizer Künstler, Böcklin und Koller, ohne ihre treuen mitkämpfenden Lebensgefährtinnen nicht hätten werden können, was sie geworden sind. Koller, zeitweilig von Mutlosigkeit und Schwermut heimgesucht, bedurfte der Aufheiterung des lebensfröhlichen heitern Gemütes, das ihm noch heute oft die düstern Kummerfalten auf der Stirne glättet — von Böcklin nicht zu reden, dem die Frau das Leben, das Glück und — das Schicksal bedeutet. . . .

Die Besitzung in Oberstraß wurde im Jahre 1859 verkauft, und Koller verlegte für kurze Zeit seine Werkstätte in das Künstlergut, mit dem sein Name wie der so manchens von Zürichs besten Söhnen unzertrennbar verbunden ist. Ein Freund stiller ländlicher Einsamkeit und Beschaulichkeit siedelte er sich ein Jahr später am Zürichhorn an, das, heute bereits von den Fangarmen der wachsenden Stadt umschlungen, damals noch in idyllischer Weltverlassenheit prangte, so recht ein Heim für eine sich selbst genügende Künstlernatur. Hier konnte er nun ganz ungestört seinen Naturstudien leben. Ein bescheidenes kleines Haus baute er sich zum behaglichen Landsitz aus; Stallungen wurden angelegt, wo er das Vieh, Kühe und Pferde, das unentbehrliche Hülfsmaterial für seine Studien, bequem unterbringen konnte, und auf dem freien Wiesenplane, unter den schlanken Bäumen am See hatte er den landschaftlichen Rahmen, dessen er für seine Schöpfungen bedurfte.

Hier entstanden seine besten und reifsten Werke, von jener Zeit an, in der er noch den «paysage intime» pflegte oder den romantischen Landschaftsträumen eines Claude Lorrain nachgieng, von denen ein im Besitze der Zürcher Kunstgesellschaft befindliches Bild ein gutes Muster abgiebt, bis zu jener vollkräftigern Schaffensperiode, in der er, die Natur aus sich selber gestaltend, zu einem großen realistischen Stil sich hindurchdrang.

Mit dem Kunstleben der Gegenwart blieb der Einsiedler vom Zürichhorn nicht ohne Fühlung, und kaum vergieng ein Jahr, ohne daß er eines der großen Kunstzentren des Auslandes aufsuchte, um seine eigenen Leistungen immer und immer wieder an denen anderer zu messen und neue Anregungen zu schöpfen. So unternahm er 1868/69 eine Reise nach Italien, deren Frucht das prächtige Bild der „Wilden Pferde in der Campagna" ist. Paris und München haben den stets lernbegierigen Mann öfter noch gesehen, und zu den verschiedenen neuern Kunstströmungen weiß er gelegentlich ein kräftig Wörtlein mitzureden. Ein Gleichgearteter zu Gottfried Kellers engstem Kreise gehörig, hat er stets sein künstlerisches Glaubensbekenntnis und seine Ueberzeugung mit der trotzigen Kraft verteidigt, die den berühmtesten Aussprüchen des streitbaren Alt-Staatsschreibers nur um wenig nachgiebt.

Die siebziger Jahre waren für Koller die Epoche seiner höchsten Triumphe. Ob damals die Sonne gnädiger schien als zu anderer Zeit, ob der Wein besser geraten, ob es die Reife der nahenden Fünfziger war, es wird kaum je zu entscheiden sein, aber ein merkwürdiges Zusammentreffen bleibt es auf alle Fälle, daß in diesem Jahrzehnt Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Arnold Böcklin und Rudolf Koller mit den Werken hervortraten, von denen man, wenn nicht alles trügt, sagen kann, daß sie jedem am eigentümlichsten sind und vermutlich die längste Dauer haben werden.

Im Jahr 1873 erschien Kollers „Gotthardpost", ein Bild, das der Künstler zwar selber nicht für sein bestes hält, das aber unstreitig seinen Namen erst recht populär gemacht hat. Beiläufig bemerkt, war es eine „Arbeit auf Bestellung". Die Nordostbahn-Gesellschaft wünschte dem Förderer des schweizerischen Eisenbahnwesens und verdienstvollen Promotor des Gotthardduchstiches, Alfred Escher, ein künstlerisches Geschenk in der Form eines Bildes zu machen. Der verstorbene Rechtskonsulent der Nordostbahn, Oberst Erhard, ein kunstsinniger Mann und Freund Gottfried Kellers, unterhandelte mit Koller. Das Thema ward dem Künstler gegeben, und er schuf jenes Gemälde, dessen Nachbildung heute kaum mehr in einer Bauernstube unseres Gebirges fehlt. Heute befindet sich das Bild gemäß dem Vermächtnis der hochherzigen Gründerin der Gottfried Keller-Stiftung im Besitze der Familie des Herrn Alt-Bundesrats Welti.

Regelmäßig die auswärtigen Ausstellungen beschickend, ward Koller, lange bevor er in seinem Vaterlande nach seiner Bedeutung anerkannt wurde, mit Auszeichnungen bedacht, so 1873 in Wien mit einem Orden, der übrigens nie den Weg zu dem Knopfloch des schlichten grauen Rockes seines Inhabers gefunden hat, 1876 mit einer Medaille in München, 1878 in Paris ebenfalls mit einer Medaille und was dergleichen Ehrenbezeugungen mehr sind.

Mehr, als diese Auszeichnungen ihm Freude bereitet hätten, war es dem seinen künstlerischen Beruf mit ganzer Seele erfassenden Maler ein Gram zu sehen, wie er um sich herum lauter Gleichgültigkeit gegenüber den Idealen seines Lebens fand. Die bildende Kunst war in seiner Heimat, seit die Stürme der Reformation über sie hinweggebraust waren, allzu lange ein Stiefkind geblieben, und nur schüchtern begannen sich einige aufgeklärte Zürcher für das Schaffen dieses längst im Auslande als ein Bahnbrecher anerkannten Meisters so weit zu interessieren, daß sie Werke seiner Hand kauften. Wenn fremde Galerien, wie die zu Wien, Dresden, Madrid 2c., seine Bilder erwarben, so ward dem Zürcher damit nur ein geringer Trost für die Teilnahmlosigkeit, der er alltäglich begegnete, einer Teilnahmlosigkeit, die nicht sowohl ihm persönlich galt — denn persönliche Gegnerschaft hat Koller in seinem ganzen Leben überhaupt nie gehabt — als vielmehr (und das schmerzte ihn am meisten) seiner Kunst entgegengebracht wurde. Es giebt heute in der Schweiz kaum einen Ort mit einer Gemäldesammlung, der nicht ein Bild von Koller besäße. Aber was bedeutete ihm diese Anerkennung, wo er um sich her, abgesehen von einer kleinen Gemeinde Gleichgesinnter, nicht nur keine Anregung, sondern erkältende Gleichgültigkeit oder gar kränkendes Mitleid fand, Mitleid deshalb, weil er eine so „brotlose" Kunst betrieb? . . .

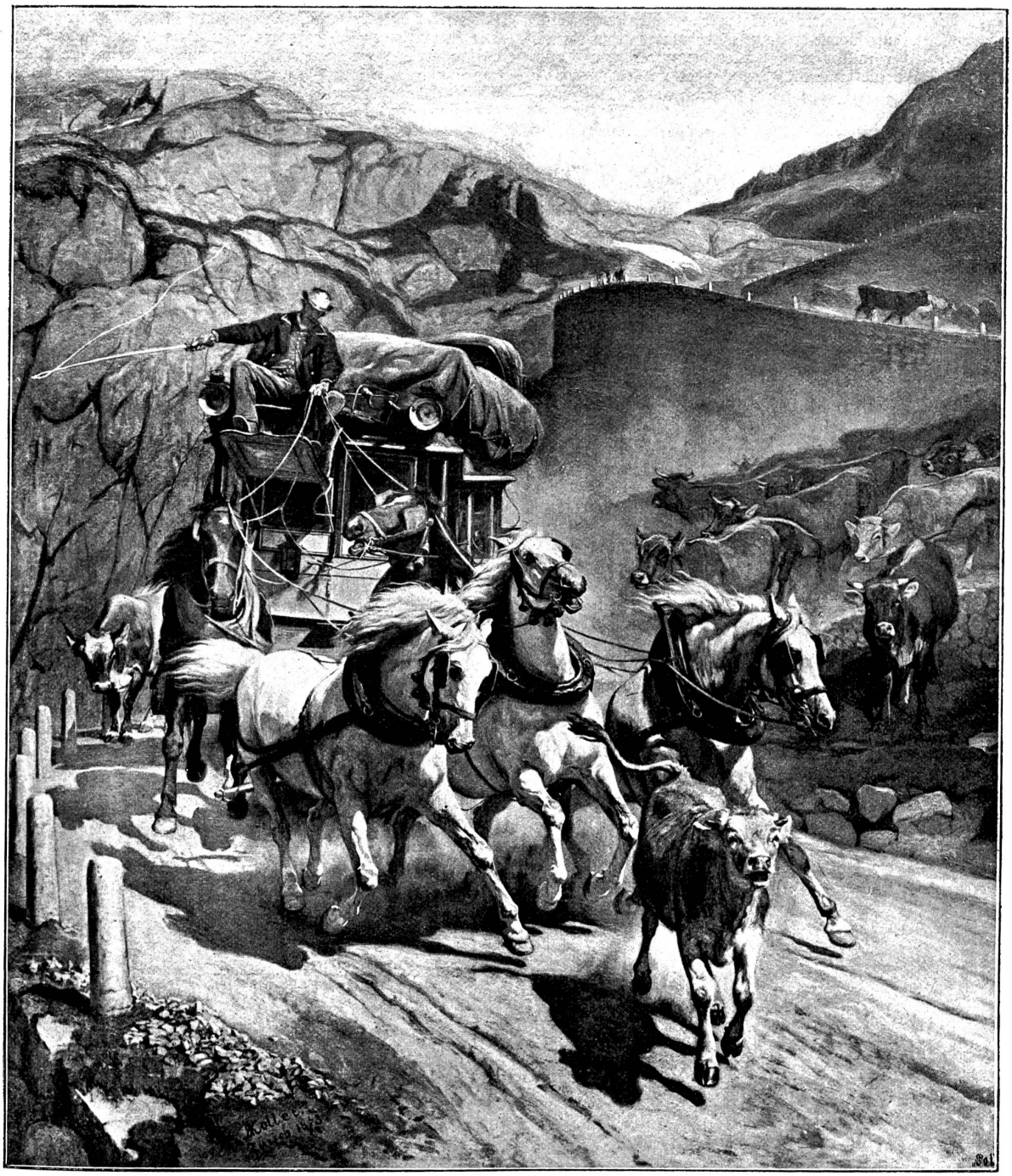
Ein Schatten flog über das Antlitz, das zu lange im gleißenden Sonnenlichte gearbeitet hatte, um nicht geblendet zu werden. Die Natur, neidisch darauf, daß sich ein Sterblicher vermöchte, ihr die letzten Geheimnisse abzulauschen, verdunkelte ihm strafend zeitweilig das Augenlicht. Koller war von einem Augenleiden befallen, von dem er sich nur allmählich in jahrelanger, geduldig ertragener Prüfung erholte.

Wie sie da wiederum wisperten, die guten Leute: „Er sieht ja nichts mehr und will Bilder malen!" Die Braven, die von seinem unablässigen Ringen und seiner unendlich geduldigen standhaften Kraft keine Ahnung hatten, Leute, die hätten froh sein dürfen, wenn ihnen ein gütiger Gott die Fähigkeit gegeben hätte, mit ihren gesunden Augen die Welt künstlerisch so zu erfassen, wie Koller mit seinen angeblich geschwächten. Das Scherbengericht war fertig!

Von welchem hellenischen Dichter — war es nicht der alte Sophokles? — wird erzählt, daß er vor Gericht geladen und der Unfähigkeit, seine Geschäfte zu verwalten, bezichtigt, zu seiner Rechtfertigung sein letztes Chorlied vorgelesen und die Richter damit so hingerissen habe, daß sie ihn freisprachen?

Nun, in den Abbildungen, die diesen Text als sinnige künstlerische Beigabe begleiten, sind lauter Werke reproduziert, die nach dem allzuviel besprochenen „Augenleiden" Kollers ent-

standen sind. Darunter befinden sich Leistungen, die der Meister zu den glücklichsten seines reichen Lebens zählen darf. Die Freudigkeit der Farbe freilich vermag keine Nachbildung wiederzugeben, jene sanfte Gewalt der Licht- und Schattentöne, jene Glut und Leuchtkraft, die aus allen seinen Bildern sprüht.



Die Gotthardpost. Gemälde von Rud. Koller (1873). Im Besitze des Herrn Dr. Welti.
Phot.: Polygr. Institut Zürich.

Aber etwas von seinem sonnigen Wesen ist doch darin, etwas von dem Glanze, von der immer jugendfrischen Heiterkeit und Unmittelbarkeit, mit der er die Natur erfaßt, ob er uns ein trautes Idyll am Dorfbach schildert, ob er im Gewittersturm die Tiere unter die Wettertanne sich flüchten läßt, ob er uns mit der Behaglichkeit des Epikers das Leben am Strande des Sees vorführt oder uns ein anakreontisches Gedicht in Farben und Zeichnung vorsingt.

Immer finden wir bei Koller neben dem eminenten Farbenwissen, neben der Feinheit der Zeichnung, die nur der Kenner ganz zu schätzen weiß, neben der Getreue seiner Naturbeobachtung Züge, die uns, ganz abgesehen von den technischen Besonderheiten, über welche die Kunstgelehrten hochweisliche Betrach-

tungen anstellen mögen, den Eindruck des unmittelbar Geschauten, den Eindruck der Wahrheit machen, aber nicht den Eindruck einer zufälligen mit geschicktem Apparat abgeklatschten Wahrheit, sondern einer höhern Wahrheit, jener Wahrheit, die nur der findet, der sich so wie Koller in die Natur mit Liebe und Inbrunst vertieft.

Koller ist, ohne je in falsches Pathos zu verfallen, den Wegen der Natur unbeirrt gefolgt; er hat die Natur in sich aufgenommen, just so wie er sie gesehen hat; er ist unerbittlich gegen sich selber in der Art, wie er die zutreffendste Naturwahrheit und Treue anstrebt, aber er giebt uns doch mehr als die bloße Natur — und darin offenbart sich der wahre Künstler — er giebt uns in seinen Gemälden ein poetisches Gebilde, das uns andere die Natur mit seinen Augen sehen läßt, d. h. intensiver, lebens- und farbenfreudiger. Er versteht es, uns mit einem zarten Humor die unbeachteten Gottesgeschöpfe der Tierwelt näher zu bringen, wie Wesen, denen menschliches Fühlen nicht ganz fremd ist, und ein ander Mal dient ihm Landschaft und Tierstaffage nur dazu, um in uns eine lyrische Stimmung zum vollen Ausklang zu bringen, der reiner und voller austönt, als es die Natur geschehen läßt.

Noch wäre ja vieles zu sagen von Koller dem Humoristen, von dem freisinnigen Beobachter des Landlebens, von dem Manne, der das Schöne da findet, wo die wenigsten Menschen es suchen, von dem Künstler, der ein niedriges Geschöpf oder einen kleinen Vorgang poetisch so darzustellen weiß, daß wir darin ein Bedeutsames erkennen. Denn die Natur ist, man muß sie nur recht anzusehen wissen, nach einem bekannten Goethe'schen Ausspruch nie unbedeutend, auch nicht in ihren geringfügigsten Schöpfungen.

Am Bodensee. Gemälde von Rud. Koller (1890). Im Besitze des Herrn Frank, Ludwigsburg.
Phot.: Polygr. Institut Zürich.

Dieser Goethe'sche Zug eignet Koller in ganz besonderm Maße. Mit der Kraft eines großen monumentalen künstlerischen Ausdrucks weiß er uns selbst das Kleine und Unscheinbare interessant und bedeutend zu machen.

Das vermag nur ein Künstler, der sich in einem langen Leben unablässigen Kämpfens und Ringens nicht nur die Herrschaft über die Mittel seiner Kunst erworben hat, sondern der auch die heilige Liebe zur herrlichen Gotteswelt in allen ihren Kundgebungen aus vollster Seele mit sich bringt.

So wirken Kollers Werke wie eine Offenbarung für jeden, der sich in sie liebevoll zu vertiefen weiß.

Koller hat es erleben dürfen, daß die Gemeinde derer, die sich für die Anliegen der Kunst erwärmen, in seiner Vaterstadt beträchtlich gewachsen ist, und einen „Koller" zu besitzen, gilt in mancher Zürcher Familie heute als ein besonderer Stolz. Die Zeiten haben sich geändert. Aus dem Vereinsamten, den es jammerte, wenn er um sich herum Gleichgültigkeit gegenüber den Dingen der Kunst sah, von Verständnis nicht zu reden, ist ein Mann geworden, der von der allgemeinen Verehrung getragen wird. Die Bitternisse früherer Jahre sind aus seiner Brust verscheucht. Wenn immer ein Künstler oder ein Kunstfreund nach Zürich kommt, so unterläßt er es sicher nicht, nach dem stillen Landhause am Zürichhorn hinauszupilgern, das der Mittelpunkt aller ist, welche mit der bildenden Kunst ausübend oder genießend sich lebhaft beschäftigen; sein mit gediegenem künstlerischem Geschmacke ausgestattetes Atelier ist an Feiertagen das Stelldichein für den großen Kreis von Verehrern, der sich im Laufe der Jahre um den Meister geschart hat. — Der See spült plätschernd am Gestade; über der flimmernden Fläche schwimmen im Dufte die weißen Silhouetten der Alpenkette. Die Abendsonne spielt in den geliebten Baumwipfeln, denen er auf seinen Bildern unsterbliches Leben verliehen hat, und sie krönt ihm mit goldenem Glanze den Giebel seines Hauses, in dem er von den Früchten seines unverdrossenen Schaffens, eines an Arbeit gesegneten langen Menschenlebens noch die reiche Fülle geborgen hält.

Der Meister steht unter der Vorhalle, in deren Gebälk die Abendlichter zittern, und schaut mit seinen prüfenden klugen Forscheraugen ins Weite, noch den letzten Glanz der sinkenden Sonne zu erhaschen. Dann wendet er sich schweigend in die Werkstatt, über neue Künstlerpläne nachzusinnen. Denn der junge Tag trifft ihn, den Nimmermüden, der das Rasten nie gelernt hat, wieder bei emsiger Arbeit.

Im Spätherbst.

Farbenprächtiger Wald, hat dir des Sommers Hauch
Warme Küsse gebracht? Purpur und Gold gestreut
Auf die schwankenden Kronen?
Daß sie glänzen in Märchenpracht?

Ach, dem Geber mißtrau'! ... Sommergeselle zeigt
Dann verschwenderische Pracht, wenn er entfliehen will.
Treulos gab er unzähl'gen
Wäldern, Purpur und Kuß wie dir.

L. v. Greyerz.